ODOARDO H. GIGLIOLI

PISTOIA

NELLE SUE OPERE D'ARTE

Con prefazione di

ALESSANDRO CHIAPPELLI

42 illustrazioni

Firenze

F. LUMACHI
Libraio Editore
Succ. F.lli Bocca

1904

Dello stesso Autore:

A PRATO - IMPRESSIONI D'ARTE

Elegante volume in-16 di pag. 70 con illustrazioni. L. 1 50

F. Lumachi - Firenze 1902

ODOARDO H. GIGLIOLI

PISTOIA

NELLE SUE OPERE D'ARTE

CON PREFAZIONE

DI

ALESSANDRO CHIAPPELLI

FIRENZE
F. LUMACHI - LIBRAIO EDITORE
Succ. Fratelli Bocca

1904

AL

PROF. DOTT. GIULIANO DADDI PISTOIESE

CON GRATO ANIMO

PREFAZIONE

Pistoia è forse fra le città toscane la men nota nel rispetto artistico, per una serie di ragioni che quì non è il luogo di enumerare. Dal Vasari il quale, forse perchè colpito dalle aguzze frecce dei pistoiesi per la sua infelice opera architettonica nel tempio dell'Umiltà, adoprò visibilmente parole inferiori al merito vero ogni volta che dovè parlare di opere d'arte esistenti in Pistoia, quando anche non le passava sotto silenzio come fece pel fregio Robbiano dell'Ospedale, fino ad Eugenio Müntz che, illustrando largamente la Toscana, non ebbe su Pistoia che pagine scarse e piene d'errori, pare che i grandi storici dell'arte si sieno dati la mano per diminuire la gloria artistica della città di Cino.

Non sono mancate bensì le indagini particolari su questa o quella opera d'arte pistoiese anche presso la critica straniera. Chi scrive, nel *Bullettino storico pistoiese*, organo della società locale di storia patria, dove spesso vedon la luce articoli illustrativi di monumenti e documenti artistici della città, va facendo periodicamente una rassegna di quanto appare nelle pubblicazioni straniere intorno a Pistoia, alla sua storia ed alla sua arte. Ma un lavoro monografico illustrativo di ciò che Pistoia contiene di notevole nel riguardo artistico, si desidera ancora; e certo, i vecchi lavori degli eruditi locali, che tanto benemeritarono degli studi e della città, come il Ciampi, il Petrini, il Tolomei, il Tigri, non bastano più oggi, nè rispondono altro stato della critica odierna.

A questo difetto si è argomentato di provvedere con grande amore lo studioso giovine Odoardo Hillyer Giglioli. Nè credo gli si potrà negare di esservi in notevole parte riuscito. Molto, senza

dubbio, è ancora da ricercare negli archivi pistoiesi e fiorentini: ed a questo provvede quanto può la Società storica pistoiese, anche rispetto alla storia dell'arte. Il ciclo di freschi trecentisti scoperti da poco tempo in S. Francesco di Pistoia, aspetta ancora non solo di esser reso noto da diligenti riproduzioni fotografiche, ma altresì una illustrazione più compiuta di quella che non abbia potuto dare lo stesso Giglioli. Al quale altri potrà pure muover censura di non aver ricongiunto lo studio sulla decorazione artistica della città, colla sua storia, coll'indole e lo spirito della sua popolazione (il che suscita problemi attinenti alla storia dell'arte); come hanno pur fatto in libri congeneri gl'illustratori di maggiori città, e fra gli altri recentemente il Philippi nel suo volume sopra Firenze che fa parte della Collezione *Berühmte Kunststätten*, edita del Seeman a Lipsia (n. 20, 1903). Così altre lievi particolari lacune o inesattezze sarà agevole ad altri il rilevare, ed all'autore stesso il riconoscere.

Ma a lui — e tanto più perchè non pistoiese — il merito di avere raccolto in questo volume una ricca copia di notizie bibliografiche, specialmente concernenti pubblicazioni straniere: di aver riferiti e discussi giudizi generalmente mal noti o sconosciuti, sulle opere d'arte di che s'adorna Pistoia: di aver distribuita la materia sua sopra un piano assai ben concepito, e condotto il lavoro con diligente solerzia. Non è, nè vuol essere la sua una nuova guida della città: bensì un' opera di orientazione per chi vuole studiarne i monumenti artistici. E come tale renderà, senza dubbio, utile servizio agli studi; invogliando altri, e forse l'autore stesso, ad indagini più particolari, e richiamando l'attenzione della critica sui tesori d'una città, la quale, se non fiorì di famosi artefici, seppe degnamente ospitare i maggiori maestri che all'arte dettero, lungo tre secoli e più, le città toscane consorelle, pure in mezzo alle aspre discordie che ne dilacerarono la fiera cittadinanza.

Alessandro Chiappelli.

INDICI

OPERE D'ARTE IN PISTOIA

CHIESE.

S. Andrea, pag. 4.
Architrave di *Gruamonte* e *Adeodato*, pag. 21, 23, 24, 31, 32.
Capitelli, pag, 21 e Appendice (I).
Pulpito di *Giovanni Pisano*, pag. 20, 45, 46, 47, 48, 50, 52.
Formelle del Presbiterio, pag. 31 e Appendice (I).
Statua di S. Andrea, pag. 75.
Testa scolpita, pag. 75.
Tavola con S. Andrea in croce attribuita a *Bernardino Detti*, pag. 161, 162.

SS. Annunziata o dei Servi, pag. 15.
Affresco coll'Incoronazione di Maria del *Poccetti* nel chiostro, pag. 143.
Ritratti di cardinali del *Poccetti* id. pag. 143.
Affreschi d'altri pittori id. pag. 144.
Tavola con la Madonna e 4 santi di *Bernardino Detti*, pag. 162.

S. Bartolomeo in Pantano pag. 3, 4, Appendice (III).
Architrave, pag. 24, 25, 26, 31 Appendice (I. VII).
Pulpito di *Guido da Como*, pag. 27, 32, 35 a 38, 48 a 51. Appendice (I. IV).

Cattedrale o S. Iacopo pag. 11, 12. Appendice (X).
Imagine della Madonna dipinta nell'Altare delle Porrine, pag. 53, 54.
Monumento a Cino da Pistoia, pag. 53 a 57.
Arca di S. Atto, pag. 57.
Monumento al vescovo Ricciardi, pag. 57.
Monumento al Cardinale Forteguerri di *Andrea Verrocchio. Lorenzo di Credi, Lorenzetto e Gaetano Masoni*, pag. 59 a 68. Appendice (VI. XII).
Monumento al vescovo Donato dei Medici di *Antonio Rossellino*, pag. 68, 69.
Statua di S. Iacopo di *Matteo Scarpellino*, pag. 75.
Fonte battesimale di *Andrea Ferrucci*, pag. 78 a 80.
Scultura robbiana nel timpano della porta maggiore, pag. 85 a 87.
Decorazione robbiana nella vôlta del portico, pag. 87.

Altare d'argento di S. Iacopo, pag. 96, 99 a 106.
Arredi sacri nella Sacrestia, pag. 106, 110.
Candelabro di bronzo, pag. 110.
Porte, pag. 114, 115.
Affreschi di *Giovanni di Bartolomeo Cristiani* nel portico, pag. 131, 132.
Affreschi del *Passignano* nella Cupola, pag. 142, 143.
Crocifisso di *Coppo di Marcoaldo e Salerno di Coppo*, pag. 144, 145, 149.
Trittico nella Sacrestia, pag. 149.
Tavola con la Madonna e 2 santi di *Lorenzo di Credi* nella Cappella Pappagalli, pag. 153 a 157. Appendice (XI, XII).
Pitture della cattedra vescovile attribuite al *Vasari*, pag. 159.
Altre pitture del *Passignano* e del *Pagani*, pag. 165.

CARMINE, pag. 15.
Pittura con la caduta della manna attribuita al *Cigoli*, pag. 165.

S. DESIDERIO (soppressa), 141.
Affresco coi diecimila crocifissi di *Sebastiano Vini*, pag. 141, 142.

S. DOMENICO, pag. 8.
Monumento al vescovo Andrea Franchi, pag. 57.
Monumento al Beato Lorenzo di Ripafratta, pag. 58.
Monumento a Filippo Lazzeri di *Bernardo e Antonio Rossellino*, pag. 58, 59.
Sculture barocche, pag. 81.
Traccia d'affreschi decorativi giotteschi nel coro, pag. 132.
Resti d'un affresco nella lunetta della porta grande attribuito a *Giovanni di Bartolomeo Cristiani*, 132.
Affresco colla Madonna e Gesù bambino benedicente, attribuito a *Fra Bartolomeo*, pag. 141.
Pittura con due santi e un vescovo attribuito a *Ridolfo Ghirlandaio*, pag. 159.
Tavole con l'adorazione dei Magi, la Madonna e Gesù bambino, lo sposalizio di S. Caterina e la Crocifissione, di *Fra Paolino*, pag. 164.
Pittura di S. Carlo Borromeo colla famiglia Rospigliosi di *Iacopo Chimenti*, pag. 164, 165.
Adorazione dei Magi dipinta da fra Paolino. Appendice (XII).

S. FRANCESCO, pag. 8, 9.
Fornelle a rosoni nella Sala Capitolare, pag. 32, 75. Appendice (I).
Sculture e frammenti di sculture id., pag. 75.
Rilievo robbiano della Resurrezione id., pag. 96.
Affresco allegorico di scuola senese nella Cappella del Santo pag. 118 a 123, 125.
Affresco della Morte della Madonna id., pag. 123, 124.
Affresco dello Sposalizio della Madonna di scuola giottesca id., pag. 123, 125.
Affresco sottostante a quello della Morte della Madonna pag. 124.
Affreschi rappresentanti santi in tabernacoli id. pag. 124.
Frammenti d'affreschi negli sguanci d'una nicchia, pag. 124.
Affreschi nei tondi della vôlta, pag. 124, 125.
Affreschi di *Puccio Capanna* nel Coro, pag. 126.

Traccie di tondi quadrilobati con busti di santi, pag. 126.
Affresco giottesco di S. Maria Egiziaca, pag. 127.
Resti d'affreschi nella Cappella dei Gatteschi, pag. 128.
Lunetta di scuola giottesca sulla porta della Sacrestia, pag. 128.
Lunetta col Cristo morto, pag. 128.
Affresco col Cristo in gloria tra serafini, pag. 128.
Pittura della Madonna in trono sovrapposta al Crocifisso di *Puccio Capanna*, pag. 128.
Affresco col Sepolcro di Gesù, pag. 128.
Pittura colla Lapidazione di S. Stefano, pag. 128, 129.
Affresco coll'Adorazione dei Magi, pag. 129.
Affresco coll'Annunziazione, pag. 129.
Deboli affreschi nella Sacrestia, pag. 129.
Altre pitture nella vôlta della Sacrestia pag. 129.
Affreschi sulla vôlta della Sala Capitolare. pag. 130, 131.
La Crocifissione o l'*arbor vitae crucifixae* nella Sala Capitolare, pag. 131.
Testa di S. Maria Maddalena, affresco nella Sala Capitolare. pag. 131.
Tavola di S. Francesco nella Sacrestia, pag. 145.

S. Giov. Battista, pag. 12.
Porta nel coro, pag. 115.
Pittura con la Vergine in trono di *Fra Paolino,* con S. Antonio del prete *Luca Querci*, pag. 164.

S. Giovanni Fuorcivitas pag. 6.
Pulpito di *Fra Guglielmo,* pag. 20, 36, 38, 41, 42, 45, 48, 49, 50, 51. Appendice. (I).
Architrave di *Gruamonte,* pag. 21, 22, 23, 31.
Acquasantiera, pag. 76, 77.
Gruppo della Visitazione di *Luca della Robbia*, pag. 81 a 85.
Tavola d'altare a polittico attribuita a *Taddeo Gaddi*, pag. 146, 147.
Predella della medesima attribuita a *Giovanni di Bartolomeo (Cristiani)* pag. 147, 148.
Tavola di S. Rocco di *Bernardino d'Antonio del Signoraccio,* pag. 162.

S. Giovanni Rotondo (Battistero) già S. Maria in Corte, pag. 10, 11.
Statua della Madonna, e dei SS. Giovanni e Pietro nel timpano della porta. pag. 76.
Piccoli bassorilievi della vita di S. Giovanni, pag. 76
Fonte Battesimale rifatto da *Bointadoso.* pag. 78.
Statua di S. Giovanni Battista di *Andrea Vaccà*, pag. 78.
Porta intagliata, pag. 115 e Appendice (II).

S. Iacopo in Castellare (soppressa e ora R. Scuola delle Leopoldine) pag. 133. Appendice (IX).
Affreschi, pag. 132, 133, 134.

Madonna delle Grazie o del Letto, pag. 12, 13, 14.
Presbiterio di *Iacopo Lafri* e *G. B. Cellini,* pag. 14.
Tavola della Pietà, pag. 145.

Polittico con la Madonna e 4 santi, pag. 146.
Letto dipinto, pag. 146.
Madonna con 4 santi di *Lorenzo di Credi*, pag. 157, 158.
Madonna con 4 santi attribuita a *Fra Paolino*, pag. 164.

S. Michele in Cioncio, ora Oratorio di S. Giuseppe, pag. 28.
Statua di S. Michele, pag. 28, 74.
Stendardo di *Stefano Volponi* e del *Sollazzino*, pag. 160.

S. Michele in Groppoli, pag. 28.
Pulpito, pag. 28 a 32, 48, 49, 51, 73.
Statua di S. Michele, pag. 28, 73. Appendice (I).
Fonte Battesimale, pag. 77, 78.

S. Paolo, pag. 6, 7, 8.
Statua di S. Paolo, pag. 7, 75.
Resto d'un affresco della Crocifissione in Sacrestia, pag. 139.
Quadro con la Madonna in trono circondata da santi, di *Fra Paolino*, pag. 163, 164.

S. Pietro, pag. 4, 5. Appendice (V).
Architrave, pag. 25 a 27. Appendice (I).
Statua di S. Pietro, pag. 74.
Pittura con la Vergine e 4 santi attribuita a *Ridolfo Ghirlandaio*, pag. 159.
Pittura con la Vergine e 4 santi di *Gerino da Pistoia*, pag. 160.

S. Salvatore, pag. 8.
Due teste scolpite, pag. 8.

Spirito Santo, pag. 15.
Altar maggiore attribuito al *Bernini*, pag. 15.
Organo di *Guglielmo Ermanno*, pag. 118.

S. M. dell'Umiltà, pag. 12 a 14.

PALAZZI.

Amati Cellesi, pag. 20

Baldi, pag. 18.

Capitano del Popolo, (del) pag. 16.

Comunale, pag. 15, 16.
Bassorilievo della Madonna col Bambino, d'un seguace di *Mino da Fiesole*, pag. 69 a 71.
Stemma in marmo della città di scuola verrocchiesca, pag. 71.
Rozza testa scolpita sulla facciata, pag. 75.
Porta centrale, pag. 115.
Residenza di noce di *Giovanni Mati di Piero e figlio*, pag. 115 a 117.

Affresco colla Madonna in trono e 2 santi nel Salone, pag. 140.
Pittura rappresentante Grandonio, pag. 140.
Affresco coll'Annunziazione, sulla scala, coperto da tela, pag. 140, 141.
Tabella in legno pel bacio dei condannati, pag. 148.
Pittura colla Madonna e 2 angioli, pag. 148.
Trittico coll'Annunziazione, pag. 148, 149.
Pittura detta della Pergola di *Bernardino Detti,* pag. 160, 161.
Tavola d'altare colla Madonna 3 santi e un vescovo di *Bernardino d'Antonio del Signoraccio,* pag. 162.
Tavola colla Madonna e 4 santi attribuita a *Fra Paolino*, pag. 164.
Il Presepe di *Giovanni Battista Volponi,* pag. 164.

De Rossi, pag. 20.

Fioravanti ora Gherardi, pag. 18.

Forteguerri, pag. 18

Ganucci Cancellieri, pag. 18.

Liceo Forteguerri (del), pag. 20.

Ritratto del Cardinale Forteguerri attribuito a *Lorenzetto*, pag. 67.
Busto di Cristo in terracotta di *Angelo di Polo,* pag. 71. 72.
Quadretto a tempera di stile botticelliano, pag. 158.

Marchetti, pag. 20.

Montemagni, pag. 20.

Palazzaccio edificato sull'antico Palazzo del Popolo, pag. 18.

Panciatichi, pag. 17.

Pretorio, pag. 17 a 18.
Stemmi in pietra e terracotta sulle mura e nel Cortile, pag. 17, 18.
Sedile in pietra nel cortile, pag. 18.
Affresco sopra il sedile, attribuito a *Niccolò di Mariano Senese,*, pag. 139, 140.

Orfanotrofio Puccini (dell'), pag. 158.
Trittico di scuola fiamminga colla Madonna, il Bambino e i committenti, pag. 158, 159.

Ospedale del Ceppo (dell') 19.
Fregio robbiano sulla facciata, pag. 87 a 93.
Figure in rilievo tra i pannelli del fregio, pag. 93.
Tondi scolpiti, pag. 93.
Lunetta robbiana sulla porta della Cappella annessa, pag. 94, 95.

Rospigliosi Pallavicini, pag. 18.

SCUOLA ATTO VANNUCCI (della), pag. 81.
Lavabo e porta in pietra, pag. 81
Porta, pag. 115.

SOZZIFANTI, pag. 18.

TALINI, pag. 20.

TEATRO MANZONI, (del) pag. 20.

TOLOMEI, pag. 20.
Pitture del Vasari, pag. 159.

TONINI (casa) già chiesa dei monaci del T., pag. 134.
Affreschi sulle vôlte dell'ultimo piano, pag. 134 a 139.

VESCOVILE (antico), pag. 18.

VESCOVILE (nuovo), pag. 20.

OPERE D'ARTE DI PROPRIETÀ PRIVATA

Del cav. avv. Luigi Chiappelli. Busto in marmo, ritratto di Sigismondo Dondoli, autore ignoto del XVI sec. pag. 71.
Del cav. Antonio Gelli. Predella appartenente alla tavola della Trinità di Londra del *Pesellino* e di *Piero di Lorenzo Pratese*, pag. 149 a 152.
Del Can. Giuseppe Petrocchi, quadro su tela della Deposizione dalla croce e del Trasporto alla tomba ricordante la maniera di *Benozzo Gozzoli*, pagine 152, 153.

OPERE D'ARTE

DI CUI RIMANGONO SOLTANTO RICORDI D'ARCHIVIO

Antico pergamo di *Guido da Como* nella Cattedrale, pag. 32.
Altare in marmo id., pag. 96, 99.
Coro e Residenza per la Chiesa dei Servi o SS. Annunziata di *Francesco e Domenico Del Tasso,* pag. 113, 114.
Coro di S. Giovanni Fuorcivitas, pag. 117.
Cancello per S. Pietro e panche per S. Pietro e S. Paolo ed altri lavori d'intaglio, pag. 117.
Trittico di *Lippo Memmi* in S. Francesco, pag. 126.
Affresco di *Niccolò di Mariano senese* nel Palazzo Comunale, pag. 139, 140.
Tavola della Vergine di *Guido di Cino* per l' altare del Coro di S. Giovanni Fuorcivitas, pag. 146, 147.
Tavola non identificata di *Piero del Pollaiolo,* pag. 153.
Tavola per lo Spedale dei Santi Antonio e Prospero di *Bernardino d'Antonio del Signoraccio*, pag. 162.
Decorazione di una cornice della tavola per l' altare maggiore nella Chiesa di S. Francesco e di quella del tabernacolo del *Corpus Domini*. pag. 163.

OPERE D'ARTE CITATE FUORI DI PISTOIA

ASSISI. — Allegoria di *Giotto,* pag. 121.
Glorificazione di S. Francesco di *Giotto* nella chiesa inferiore, pag. 130.
Affresco di *Giotto* nella chiesa superiore, pag. 138.

AREZZO. — Monumento al Vescovo Tarlati di *Agostino di Giovanni* e *Angelo di Ventura senesi,* pag. 55.
Sculture in un archivolto della Pieve di S. Maria, Appendice (I).

BAMBERGA. — Sculture romaniche, pag. 38.

BARGA. — Pulpito, pag. 35 e Appendice (I).

BENEVENTO. — Annunziazione sulla porta della Cattedrale, Appendice (I).

BERLINO. — La Deposizione di Cristo del *Verrocchio* in terracotta nel Museo Imperiale, pag. 67.

Putti scolpiti dal *Verrocchio* id. pag. 68.
Madonna di *Luca della Robbia* id. pag. 82.

Bologna. — Arco di S. Domenico di *Fra Guglielmo* e *Nicola Pisano,* pag. 38, 41 e Appendice (I).
Tomba di Alessandro Tartagni di *Francesco* di *Simone fiorentino* Appendice (VI).

Cagliari. — Gli Amboni, pag. 38 e Appendice (I).

Chartres. — Sculture romaniche, pag. 38.

Dresda. — Disegno a punta d'argento d'una Madonna di *Lorenzo di Credi,* pag. 156 Appendice (XI).

Fiesole — Tavola d'altare a S. Domenico (presso). di *Lorenzo di Credi*, pag. 156.

Firenze. — Tomba della beata Villana di *Bernardo Rossellino* in S. M. Novella, pag. 58.
Tomba del Bruni di *Bernardo Rossellino* in Santa Croce, pag. 59.
Rilievo di *Nanni di Banco* sulla porta della Mandorla al Duomo, pag. 62.
Gruppo del *Verrocchio* a Orsanmichele, pag. 62.
Madonna col bambino Gesù del *Verrocchio* proveniente dall'ospedale di S. Maria Nuova e ora al Bargello, pag. 62.
La Natività, terracotta robbiana nel Bargello, pag. 66.
Bassorilievo di *Mino da Fiesole* al Bargello, pag. 69.
Ritratti di Matteo Palmieri e Francesco Sassetti di *Antonio Rossellino* al Bargello, pag. 69.
Bassorilievo della Madonna col Bambino d'uno scolaro di *Mino da Fiesole* nel Bargello, pag. 70.
Madonne di *Luca della Robbia* nel Bargello, pag. 82.
Ritratto di Leonardo Buonafede di *Francesco San Gallo* nella Certosa pag. 90.
Pitture di *Masaccio* al Carmine, pag. 90, 93.
Lunetta robbiana della chiesa d'Ognissanti, pag. 94, 95.
Lunetta della Badia. pag. 95.
Lavabo di *Andrea della Robbia* in S. M. Novella, pag. 95.
Monumento d'oreficeria del *Pollaiolo,* del *Verrocchio* e di *Michelozzo* nel Museo dell'Opera del Duomo, pag. 102, 103.
Porte lignee sotto le loggie degli Uffizi e dell' Università dei Linaioli Appendice (II).
Affreschi nel Cappellone degli Spagnoli a S. M. Novella, pag. 121 a 123.
Affresco di *Taddeo Gaddi* nella Cappella Baroncelli a S. Croce. pag. 123.
Tavola di *Pietro Laurati* nella Galleria degli Uffizi, pag. 124, 125.
Affresco di *Giotto* nella Chiesa di S. Croce, pag. 130.
Torre di *Giotto*, pag. 137.
Affreschi nella chiesa di S. Maria Novella attribuiti a *Stefano Fiorentino,* pag. 140.
Affreschi del *Poccetti* in alcune chiostri, palazzi e gallerie, pag. 143.
Lunette dipinte dal *Poccetti* in alcuni chiostri, pag. 143.
Polittico nella Pieve di S. Maria all' Impruneta presso Firenze, pag. 148.

Tavola rappresentante il Martirio dei santi Cosimo e Damiano del *Pesellino* nella Galleria d'Arte antica e moderna, pag. 151.
Tavola della Trinità nella Galleria d'Arte antica e moderna, pag. 152.
Affreschi di *Benozzo Gozzoli* nel Palazzo Riccardi, pag. 153.
Tavola col Battesimo di Cristo del *Verrocchio* nella Galleria d'Arte antica e moderna, pag. 155, 156.
Trittico di *Van der Goes* nella Galleria degli Uffizi, pag. 158.
Disegno di fra Paolino nella Galleria degli Uffizi. Appendice (XII).

Hildesheim. — Coperta d'avorio nel tesoro del Duomo, pag. 38.

Lamporecchio. — Terrecotte robbiane, pag. 66.

Londra. — Bozzetto in terracotta del *Verrocchio* nel Museo di South Kensington, pag. 62, 67, 82. Appendice (XII).
Disegno d'angelo attribuito a *Lorenzo di Credi* nel Museo Britannico, pagina 65. Appendice (XII).
Tavola della Trinità del *Pesellino* e di *Piero di Lorenzo Pratese* nella Galleria Nazionale, pag. 150, 151, 152.
Angelo (frammento d'un Assunta) attribuito a *Piero di Lorenzo Pratese*, pag. 152.

Lucca. — Sculture della Cattedrale di S. Martino, pag. 32, 38. Appendice (I).
Fonte battesimale in S. Frediano. Appendice (VII).
Tavola d'altare di *Fra Bartolomeo* in Duomo, pag. 164.
Architrave col Cristo tra S. Pietro e S. Paolo nella chiesa di S. Pietro Somaldi. Appendice (I).

Massa Marittima. — Arca di S. Gerbone di *Goro di Gregorio* nella Cattedrale, pag. 55.

Monza. — Gallina coi pulcini d'oro nel Tesoro, pag. 35.
Bassorilievo della porta della Chiesa di S. Giovanni, pag. 35.

Montefiorentino. — Monumento di scuola verrocchiesca al Conte Gian Francesco Oliva attribuito a *Francesco di Simone fiorentino*. Appendice (VI).

Napoli. — Tavola di *Lorenzo di Credi* nel Museo, pag. 155. 156.

Padova. — Decorazione di *Giotto* nella Cappella degli Scrovegni, pag. 132.

Parigi. — Angelo in terracotta del *Verrocchio* nel Museo del Louvre, pag. 65.
Disegno attribuito a Lorenzo di Credi nella Collezione His de la Salle al Louvre. Appendice (XII).

Parma. — Sculture dell'*Antelami*, pag. 37.

Pesaro. — Cofano del Museo Oliveriano, pag. 38.

PISA. — Duomo, Battistero e Campanile, pag. 2.
Monumento a Ligo Ammannati nel Camposanto, pag. 55.
Formelle del fonte del Battistero. Appendice (I).
Frammenti di sculture nel Camposanto. Appendice (I).

ROMA. — Avorio nella Collezione Stroganoff, pag. 38.
Busti d'Imperatori nella Galleria Vaticana e nel Museo Capitolino, pag. 42.
Tomba del Cardinale Forteguerri di *Mino da Fiesole* in S. Cecilia, pag. 60, 67.
Miniatura del Menologio della Biblioteca Vaticana, pag. 31.
Miniature del Menologio Greco n. 1613 c. 22 nella Bibl. Vaticana, pag. 51.
Affresco dell'incendio del Borgo in Vaticano, pag. 93.
Affresco nella Chiesa di S. Urbano alla Caffarella. Appendice (I).

SAN CASCIANO. — Terrecotte robbiane, pag. 66.

STRASBURGO. — Sculture romaniche, pag. 38.

VENEZIA. — Monumento al Colleoni del *Verrocchio*, pag. 65. 154.

VERONA. — Sculture del Battistero di S. Giovanni in Fonte e all'esterno della Chiesa di S. Michele. Appendice (I).

VIENNA. — Madonna dei Gigli di *Luca della Robbia* appartenente al Principe Liechtenstein, pag. 82.

ARTISTI

A

Adeodato, pag. 21, 23. Appendice (I).
Agostino di Giovanni, pag. 55.
Alessandro da Ripa, pag. 36.
Alessio Gimignani, pag. 144.
Andrea Ferrucci, pag. 57, 78, 79, 80.
Andrea di Iacopo d'Ognabene, pag. 100, 101, 102.
Andrea di Matteo di Betto, pag. 14.
Andrea Piero Braccini, pag. 108.
Andrea Pisano, pag. 55, 137.
Andrea della Robbia, pag. 19, 81, 85, 86, 87, 88, 93, 95.
Andrea Vaccà, pag. 78.
Andrea Verrocchio, pag. 20, 61, 62, 65, 66, 67, 69, 71, 72, 88, 102, 154, 155, 156, 158. Appendice (XI, XII).
Angelo Gaddi, pag. 149.
Angelo di Polo o Paolo, pag. 71, 72.
Angelo o Agnolo di Ventura, pag. 55.
Antelami, pag. 37.
Antonio della Rosa, pag. 114.
Antonio Galli Bibbiena, pag. 20.
Antonio Pollaiolo pag. 102.
Antonio Rossellino, pag. 20, 58, 59, 68, 69.
Antonio Vite, pag. 134, 139.
Atto di Piero Braccini, pag. 104, 105.

B

Baldassarre degli Imbriachi, pag. 109.
Balsimelli Giulio di Lessandro, pag. 14.
Balsimelli Lessandro di Niccolajo, pag. 14.
Baldi Giovanni Battista di Pistoia, pag. 20.
Bartolomeo (Fra), pag. 141, 163, 164.

Bartolomeo Mati, pag. 115, 116.
Bartolomeo di Vanni, pag. 146.
Battista di Antonio di Gerino di Pistoia, pag. 114, 115.
Benozzo Gozzoli, pag. 152, 153.
Bernardino di M.ºAntonio Detti, pag. 161.
Bernardino Poccetti, pag. 143.
Bernardino di Antonio del Signoraccio, pag. 162, 163.
Bernardo Rossellino, pag. 20, 58, 59, 69.
Bernini, pag. 15, 81.
Bibbiena Galli Antonio, pag. 20.
Bigarelli (V. Guido da Como).
Blandini Enrico, pag. 108.
Bointadoso del fu Barroccio, pag. 78.
Bolgarini Bartolomeo, pag. 146.
Botticelli, pag. 158.
Braccini Andrea Piero, pag. 108.
Braccini Atto di Piero, pag. 104.
Bramante, pag. 13, 14.
Brunelleschi, pag. 1, 13, 19, 102, 105,106. Appendice (XIII).
Buglioni Benedetto, pag. 88, 95.
Buglioni Santi, pag. 88.
Buono (Maestro) o Bono o Bonus, pag. 4, 8, 26.
Buontalenti, pag. 18.

C

Capanna Puccio, pag. 126, 128. 129, 146.
Cellini G. B., pag. 14.
Cellino di Nese, pag. 10. 54, 55.
Cilli, pag. 20.
Chimenti Iacopo da Empoli, pag. 165.
Ciardi Stefano, pag. 20.
Cigoli, pag. 165.
Coppo di Marcoaldo, pag. 142, 144, 149.
Cremoncini Filippo, pag. 144.
Credi Lorenzo, pag. 65, 71, 153, 154, 155, 156, 157. Appendice (XI. XII).
Cresti Domenico detto il Passignano, pag. 142, 143, 165.
Cristiani Giovanni di Bartolomeo, pag. 104, 129, 131, 132, 139, 146, 147. 148.

D

Degli Imbriachi Baldassarre, pag. 109.
Della Chioccia Iacopo legnaiolo, pag. 117.
Della Robbia Andrea, pag. 19, 81, 85, 86, 87, 88, 93, 95.
» Giovanni, pag. 86, 88, 89, 90, 93, 94, 95.
» Gerolamo, pag. 88.
» Luca, pag. 81, 82, 87.
» Luca (di Andrea), pag. 88.

Del Tasso Francesco, pag. 113.
» Domenico, pag. 113.
» Marco, pag. 113.
Desideri Giovanni di Iacopo, pag. 111.
Detti Bernardino di M.º Antonio, pag. 161.
Domenico Cresti detto il Passignano, pag. 142, 143, 165.
Domenico da Imola, pag. 105.
Donatello, pag. 69, 88.
Duccis Lunardo di Mazzeo, pag. 104, 105.
Duccio di Donato, pag. 110.

E

Elia (frate), pag. 9.
Enrico Blandini, pag. 108.
Enrico (maestro), pag. 21.
Ermanno Guglielmo, pag. 118.

F

Ferrucci Andrea, pag. 57, 78, 79, 80.
Ferrucci Francesco di Simone, pag. 66, 79. Appendice (VI).
Filippino Lippi, pag. 89.
Filippo di Lorenzo Paladini, pag. 93.
Filippo Brunelleschi, pag. 1, 13, 19, 102, 105, 106.
Filippo Cremoncini, pag. 144.
Filippo di Giuliano tavolaccino, pag. 111.
Filippo Lippi, pag. 150, 151.
Fra Bartolomeo, pag. 141, 163, 164.
Fra Guglielmo, pag. 38, 41, 42, 48, 49, 50, 51, 76, 77. Appendice (I. VII).
Fra Paolino, pag. 81, 162, 163, 164. (Appendice XII).
Francesco Leoncini, pag. 145.
Francesco Montelatici, pag. 144.
Francesco Pesello, pag. 149, 150, 151.
Francesco da San Gallo, pag. 90.
Francesco di Simone. (V. Ferrucci)
Francesco del Tasso, pag. 113.
Francesco Traini, pag. 146.

G

Gaddi Angelo, pag. 149.
Gaddi Taddeo, pag. 123, 146, 147.
Gaetano Masoni, pag. 67.
Galli Bibbiena Antonio, pag. 20.
Gamberelli Bernardo di Matteo (V. Bernardo Rossellino).
Garofini Giulio di Antonio, pag. 111.
Gerini Niccolò di Pietro, pag. 129.

Gerino da Pistoia, pag. 160. 162.
Gerolamo della Robbia, pag. 88.
Gherardo Silvani, pag. 20.
Ghiberti, pag. 102, 103.
Ghirlandaio Ridolfo, pag. 159, 162.
Gilio (maestro), pag. 101, 104.
Gimignani Alessio, pag. 144.
Giorgio Vasari, pag. 14, 159.
Giotto, pag. 130, 132, 137, 138.
Giovanni di Bartolomeo Cristiani, pag. 104, 129, 131, 132, 139, 146, 147, 148.
Giovanni Battista Baldi, pag. 20.
Giovanni Battista di Stefano Volponi, pag. 160, 162, 164.
Giovanni di Benvenuto, pag. 8.
Giovanni di Iacopo Desideri, pag. 111.
Giovanni Mati di Piero, pag. 113, 115, 116.
Giovanni Pisano, pag. 2, 7, 8, 11, 38, 45, 46, 47, 48, 50, 52, 75, 76, 77, 137.
Giovanni della Robbia, pag. 86, 88, 89, 90, 93, 94, 95.
Gismondo Lafri, pag. 129.
Giuliano di Giovanni di Castellano da Montelupo detto il Sollazzino, pag. 160.
Giuliano da San Gallo, pag. 13.
Giulio di Lissandro Balsimelli, pag. 14.
Goro di Gregorio, pag. 55.
Gozzoli Benozzo, pag. 152, 153.
Grazzini, pag. 109.
Gregorio Pagani, pag. 165.
Guglielmo Ermanno, pag. 118.
Guglielmo (Fra), pag. 38, 41, 42, 48, 49, 50, 51, 76, 77. Appendice (I, VII).
Guido di Cino pag. 146.
Guidetto, pag. 35. Appendice (I).
Guido (Bigarelli) da Como, pag. 3, 26, 27, 28, 32, 35, 36, 37, 38, 48, 49, 50, 51, 73, 74. Appendice (I).
Gruamonte, pag. 3, 4, 6, 21, 22, 23, 26. Appendice (I. VII).

I

Iacopo Chimenti da Empoli, pag. 165.
Iacopo della Chioccia legnaiolo, pag. 117.
Iacopo Lafri, pag. 11, 14, 129, 142, 143.
Iacopo di Martino legnaiolo, pag. 117.
Iacopo di Matteo, pag. 7, 75.
Iacopo del pilicciaio, pag. 146.
Iacopo d'Onofrio Paoletti, pag. 117.
Iacopo Scorcione, pag. 8.
Iacopo da Turrita, pag. 142.

L

Lafri Gismondo, pag. 129.
Lafri Iacopo, pag. 11, 14, 129, 142, 143.
Laurati Pietro (Lorenzetti), pag. 124, 125.
Leonardo di Ser Giovanni, pag. 102, 103.
Leonardo da Vinci, pag. 46, 71, 154.
Leoncini Francesco, pag. 145.
Leoncino, pag. 144.
Lippi Filippino, pag. 89.
Lippi Filippo, pag. 150, 151.
Lippo Memmi, pag. 126.
Lissandro di Niccolajo Balsimelli, pag. 14.
Lorenzetto (Lorenzo di Lodovico Lotti), pag. 66, 67. Appendice (XII).
Lorenzo di Credi, pag. 65, 71, 153, 154, 155, 156, 157. Appendice (XI. XII).
Luca Querci, pag. 164.
Luca della Robbia, pag. 81, 82, 87.
Luca (d'Andrea) dalla Robbia, pag. 88.
Lunardo di Mazzeo Duccis, pag. 104, 105.

M

Marcacci, pag. 57.
Marco del Tasso, pag. 113.
Margaritone d'Arezzo, pag. 145.
Mariotto di M.° Ludovico, pag. 111.
Martinelli, pag. 144.
Martini (Simone Memmi), pag. 126.
Masaccio pag. 90.
Masoni Gaetano, pag. 67.
Mati Bartolomeo, pag. 115, 116.
Mati Giovanni di Piero, pag. 113, 115, 116.
Matteo Scarpellino, pag. 75.
Memling, pag. 158.
Memmi Lippo, pag. 126.
Memmi Simone (Martini), pag. 126.
Michelozzo, pag. 102.
Mino da Fiesole, pag. 60, 67, 69, 70, 80.
Montelatici Francesco, pag. 144.

N

Nanni di Banco, pag. 62.
Nelli Pietro, pag. 148.
Nencio di Paoletto legnaiolo, pag. 117.
Niccolò di Mariano, pag. 139, 140.
Niccolò di Pietro Gerini, pag. 129.

Nicholao, pag. 104. 105.
Nicola Pisano, pag. 7. 11. 36. 38. 41. 42. 48. 49. 52. 77. 96. 99 137. Appendice (I).
Nino Pisano, pag. 76.
Nofri di Buto da Firenze, pag. 104.

O

Orcagna, pag. 139.

P

Pace di Valentino detto Pacino da Siena, pag. 100. 106. 107. 110.
Pagani Gregorio, pag. 165.
Paladini Filippo di Lorenzo, pag. 93.
Paoletti Iacopo di Onofrio, pag. 117.
Paolino (Fra), pag. 81. 162, 163. 164. Appendice (XII).
Passignano (Domenico Cresti detto il), pag. 142, 143, 165.
Pavoluccio di Lazzarino da Lucca, pag. 146.
Pesellino, pag. 149. 150, 151, 152.
Pesello Francesco, pag. 149, 150. 151.
Piero d'Antonio da Pisa, pag. 106.
Pier Francesco di Ventura. Appendice (II).
Piero di Giovannino, pag. 104. 105.
Piero di Leonardo da Firenze, pag. 102.
Piero di Lorenzo Pratese, pag. 150. 151. 152.
Pietro d'Arrigo tedesco, pag. 104.
Pietro di Domenico legnaiolo, pag. 117.
Pietro Laurati (Lorenzetti), 124. 125.
Pietro Nelli, pag. 148.
Pietro Perugino, pag. 160.
Pignoni, pag. 141.
Pinturicchio, pag. 160.
Pippo da Firenze (V. Filippo Brunelleschi), pag. 105. 106.
Pisano Andrea, pag. 55, 137.
» Giovanni, pag. 2, 7, 8. 11, 38. 45, 46, 47, 48. 50, 52, 75. 76, 77. 137.
» Nino, pag. 76.
» Nicola, pag. 7. 11, 36, 38, 41, 42. 48, 49. 52, 77, 96, 99, 137. Appendice (I).
» Tommaso, pag. 76.
Poccetti Bernardino, pag. 143.
Pollaiolo Antonio, pag. 102.
Pollaiolo Piero, pag. 61, 153.
Puccio Capanna, pag. 126, 128. 129. 146.

Q

Querci Luca, pag. 164.

R

Raffaello Ulivi, pag. 20.
Ramignani, pag. 5, 15.
Ridolfo Ghirlandaio, pag. 159, 162.
Robbia (della) Andrea, pag. 19. 81, 85. 86, 87, 88, 93. 95.
» Gerolamo, pag. 88.
» Giovanni, pag. 86. 88, 89. 90, 93. 94. 95.
» Luca, pag. 81, 82, 87.
» Luca (d'Andrea), pag. 88.
Roberto, pag. 25. Appendice (VII).
Rodolfino, pag. 3, 25. Appendice (I).
Rombolo Salvei di Firenze, pag. 108.
Rossellino Antonio, pag. 20, 58, 59, 68, 69.
» Bernardo, pag. 20, 58, 59, 69.

S

Salerno di Coppo, pag. 144, 145, 149.
Salvei Rombolo di Firenze, pag. 108.
Santi Buglione, pag. 88.
Santi di Tito, pag. 125.
Scorcione Iacopo, pag. 8.
Sebastiano Vini, pag. 141.
Silvani Gherardo, pag. 20.
Simone di ser Memmo da Siena, pag. 16.
Simone Memmi (Martini), pag. 126.
Sodoma, pag. 161.
Sollazzino (Giuliano di Giovanni di Castellano da Montelupo detto il), pag. 160.
Stefano Ciardi, pag. 20.
Stefano Fiorentino, pag. 140, 146.
Starnina, pag. 134.

T

Taddeo Gaddi, pag. 223, 146, 147.
Tasso (del) Domenico, pag. 113.
» Francesco, pag. 113.
» Marco, pag. 113.
Tommaso Pisano, pag. 76.
Turrisiano, pag. 36. Appendice (IV).
Traini Francesco, pag. 146.

***

U

Ubertino da Como, pag. 3.
Ugo Van der Goes, pag. 68. 158.
Ulivi Raffaello, pag. 20.

V

Van der Goes Ugo, pag. 68. 158.
Vaccà Andrea, pag. 78.
Vasari Giorgio, pag. 14, 159.
Ventura Vitoni, pag. 12, 13, 14, 117.
Verrocchio Andrea, pag. 20, 61, 62, 65, 66, 67, 69, 71, 72, 88, 102, 154, 155, 156, 158. Appendice (XI, XII).
Vini Sebastiano, pag. 141.
Vite Antonio, pag. 134. 139.
Volponi Giovanni Battista di Stefano, pag. 160, 162, 164.

Z

Zanobi di Migliore, pag. 150.

BIBLIOGRAFIA

A

Arferuoli Pandolfo. *Historie di Pistoia.* Ms. nell'Archivio Capitolare di Pistoia; pag. 11, 15, 32.

B

Bacci Peleo. *Documenti nuovi su Messer Cino Sighibuldi da Pistoia.* An. Dom. MCCCXXXII. In Pistoia coi tipi della Casa Sighibuldiana MCMIII; pag. 53.

— *Cinque documenti pistoiesi per la Storia dell'Arte Senese del XIII, XIV, XV secolo raccolti e annotati.* Pistoia, Casa tipo-lito-editrice Sinibuldiana, G. Flori e C. 1903; pag. 54, 55, 56, 107, 110, 139, 140.

— *Due documenti inediti del MCCXCV su Vanni Fucci ed altri banditi del Comune di Pistoia.* Tipografia Niccolai 1896. pag. 100.

— Coppo di Marcoaldo e Salerno di Coppo (v.: « Arte, già Archivio storico dell' Arte. » 1900). pag. 144-145.

Baldoria N. *La Nascita di Cristo nell'Arte figurativa* (v.: « Italia artistica illustrata » 1886); pag. 52.

Beani Gaetano. *La Chiesa di S. Paolo apostolo in Pistoia.* Memoria storica. Pistoia, Tipografia Niccolai 1890; pag. 7.

— *La Chiesa di S. Francesco al Prato in Pistoia.* Notizie storiche e illustrazioni. Pistoia, Tipografia G. Flori 1902; pag. 9, 124, 127, 129, 130, 131.

— *La Cattedrale Pistoiese. L'Altare di S. Iacopo e la Sacrestia de' Belli Arredi.* Pistoia, Casa tipo-lito-Sinibuldiana, G. Flori e C. 1903; pag. 11, 32, 85, 86, 105, 107, 108, 110, 114, 115.

— « Bullettino Storico pistoiese » 1900; pag. 15, 16.

— « Bullettino Storico pistoiese » 1901; pag. 106, 115.

— *L'Altare di S. Iacopo apostolo nella Cattedrale di Pistoia.* Pistoia, Tipografia Cacialli e C. 1899; pag. 99, 104, 106.

— *Le notizie storiche su Niccolò Forteguerri cardinale di Teano.* Pistoia, Tipografia del popolo pistoiese, 1891; pag. 59, 66, 67.

Beani. *S. Maria delle Porrine.* Notizie storiche. Pistoia, Tipografia Cacialli 1898; pag. 54.
— *La chiesa pistoiese dalla sua origine ai tempi nostri.* Appunti storici. Pistoia, Tipografia Cino dei fratelli Bracali 1883; pag. 134.

Berenson Bernhard. *The drawings of the florentine painters classified, criticised and studied as documents in the history and appreciation of Tuscan Art with a copious catalogue raisonné.* Vol. I. London, John Murray. MCMIII. Appendice (XII).

Bindi Enrico e Fanfani Pietro. *Le rime di Cino da Pistoia ridotte a miglior lezione, col compendio della vita di Cino di G. Carducci e una dissertazione di C. Witte.* Pistoia, Tipografia Niccolai 1878; pag. 53.

Bode Wilhelm. *Die Italienische Plastik.* Berlin Georg Reimer. 1902; pag. 21, 37, 41, 54, 74.
— *Denkmaler der Renaissance.* Sculptur-toscanas; pag. 65.
— *Florentiner Bildauer der Renaissance.* Berlin, 1902. Verlag von Bruno Cassirer; pag. 81-82.
— *Studio su Luca della Robbia* (v.: « Archivio storico dell' Arte » 1889) pagine 85, 86.
— « Repertorium für Kunstwissenschaft » XXII. 1899; pag. 154.

Brunelli Enrico. *Appunti sulla Storia dell' Arte in Sardegna. Gli amboni del Duomo di Cagliari* (v.: « L' Arte » diretto da A. Venturi. Gennaio-febbraio 1901); pag. 38. Appendice (I).

Burckhardt. J. *Le Cicerone.* Guide de l'Art antique et de l'Art moderne en Italie. Traduit par Auguste Gérard sur la cinquième edition revue et complétée par le docr. W. Bode. II.e partie. Art moderne. Librairie de Paris. Firmin Didot et C.; pag. 10, 16, 41, 54, 62, 66, 69, 71, 76, 81, 85, 88.

C

Calzini E. *Francesco di Simone Ferrucci a Forlì* (v.: « Miscellanea d' Arte » diretta da I. B. Supino febbraio 1903); pag. 79.

Capella Marciano. *De nuptiis Mercurii et Philologiae* (edizione curata dall' Eyssenhardt.) Lipsia, Teubner, 1886; pag. 77, 121.

Capponi. *Notizie intorno alle chiese della Diocesi di Pistoia* etc. (ms. nella Biblioteca Forteguerriana); pag. 124. 129.

Carducci Giosuè. *Rime ordinate.* (Cino da Pistoia) 2.ª edizione. Firenze, Barbèra 1864; pag. 53.

Carotti Guido. *Riminiscenze dell' Esposizione d' Arte antica a Pistoia* (v.: « Illustrazione italiana » 11 Febbraio 1900); pag. 109.

Cavallucci I. — Molinier E. *Les Della Robbia. Leur vie et leur oeuvre d'après des documents inedits.* Paris I. Rouam 1884; pag. 81, 85, 88, 93, 95.

CAVALCASELLE G. B. e CROWE. J. A. *Storia della pittura in Italia.*
— Vol. II. L'arte dopo la morte di Giotto. Firenze, Le Monnier 1883; pagine 127, 129, 139, 140, 147, 148, 149.
— Vol. VI. Firenze, Le Monnier 1894, pag. 150.
— Vol. I. Firenze, Le Monnier 1886. Appendice (VII).

CHIAPPELLI ALBERTO. « Arte e Storia » diretto da G. Carocci 1895; pag. 32.
— « Bullettino storico pistoiese » 1901; pag. 61. 113.
— « Arte e storia » 30 Dicembre 1883; pag. 127, 128, 129.
— « Arte e Storia » 1893; pag. 133.
— Di una tavola dipinta da Taddeo Gaddi e di altre pitture antiche nella Chiesa di S. Giovanni Fuorcivitas di Pistoia (v.: « Bullettino storico pistoiese » 1900); pag. 146.

CHIAPPELLI ALESSANDRO. « Bullettino storico pistoiese » 1899; pag. 69, 154.
— *Due sculture ignote di Filippo Brunelleschi* (v.: « Rivista d'Italia » 15 Luglio 1899); pag. 105, 106. Appendice (XIII).
— *Dante e Vanni Fucci* (v. « Cultura » Marzo 1892). Appendice (XIII).

CHIAPPELLI LUIGI. *Vita e opere giuridiche di Cino da Pistoia.* Pistoia, Bracali 1888; pag. 53.

CHITI ALFREDO. « Bullettino storico pistoiese » 1900; pag. 61, 62.
— « Bullettino storico pistoiese » 1899; pag 61, 154.
— Di tre pitture del Palazzo Comunale di Pistoia (v.: « Bullettino storico pistoiese » 1902); pag. 140, 141, 160, 161, 162.
— Di una tavola ignota di Piero del Pollaiuolo (v.: « Bullettino storico pistoiese » 1900); pag. 153.

CIAMPI S. *Notizie inedite della Sagrestia Pistoiese de' Belli Arredi* ecc. Firenze, presso Molini, Landi e C. MDCCCX; pag. 10, 22, 26, 36, 41, 46, 75, 96, 99, 106, 131, 132, 134. Appendice (IV).
— Vita e poesie di Messer Cino. Pisa 1813; pag. 53, 54, 55.

CICOGNARA. *Storia della Scultura* ecc. Vol. II. Prato Giachetti 1823; pag. 41.

CONTRUCCI P. *Monumento Robbiano nella loggia dello Spedale di Pistoia.* Prato per i fratelli Giachetti 1835; pag. 87, 93.

CROWE J. A. (V.: Cavalcaselle G. B.)

CRUTTWEL MAUD. *Luca & Andrea della Robbia and their successors.* London, I. M. Dent & C. New York. E. P. Datton & C. MCMIII; pag. 88, 89, 90, 94, 95.

CUMMINGS CHARLES. *A history of Architecture in Italy from the time of Costantine to the dawn of the Renaissance.* Boston or New York, Houghton Mifflin and company 1901; pag. 4, 12.

D

DANTE. *Divina Commedia.* Inferno. Canto XXIV; pag. 100.

DARCEL A. *Orférrerie florentine. Les antels de Pistoja et de Florence* (v.: « Gazette de Beaux Arts » 1883; pag. 99, 101, 102.

De Fabriczy C. « Archivio storico italiano. » Tomo XXIX, 1902; pag. 62.
— *Der Iacobsaltar in Dom zu Pistoja* (v: « Repertorium für Kunstwissenschaft » redigert von Henry Thode und Hugo von Tshudi XXIII band. 5 helft. Berlin, Stuttgart. Verlag von W. Spemann. Wien, Gerold & C. 1900) pag. 106.
— « Archivio storico italiano » Serie V. Tomo XII, 1893; pag. 149.
— « Repertorium für Kunstwissenshaft » 1899. pag. 154.

Dobbert Eduard. *Ueber den styl Niccolò Pisano's und dessen Ursprung.* München. Theodor Ackermann, 1872; pag. 42.

F

Fattori Onofrio. *Ancora della « Cappella Oliva » di Montefiorentino* (v: « Rassegna d'Arte » Gennaio 1902). Appendice (VI).
Ffoulkes Iocelyn Costanza. « Archivio storico dell'Arte » 1894; pag. 152.

Förster Ernst. *Geschichte der Italienischen Kunst.* Erster Band. Leipzig. T. D. Weigel 1869; pag. 28.
Dritter Band Leipzig T. D. Weigel 1872; pag. 80.
Zweiter Band, Leipzig T. D. Weigel 1870: pag. 99.

Franchi. Priorista. Vol. VIII; pag. 161.

G

Gaye Giov. *Carteggio inedito d' artisti dei secoli XIV, XV, XVI, pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti.* Firenze presso Giuseppe Molini MDCCCXXXIX-MDCCCXL; pag. 14, 61, 65, 79, 154, 155.

Gebhart. E. *L' Italie mystique. Histoire de la Renaissance religieuse au moyen âge.* Paris, Hachette 1890; pag. 47.

Gnoli Domenico. *Le opere di Mino a Roma* (v.: « Archivio storico dell'Arte » 1890); pag. 60.

Grousset René. « Mélanges d' Archéologie et d' Histoire. » École française de Rome. Anno IV. Fasc. V, 1884; pag. 49.

Gualandi. *Memorie originali italiane riguardanti le Belle Arti.* Serie sesta 1845. Bologna, Tipografia Sassi nelle Spaderie; pag. 85.

Gurlitt Cornelius. *Geschichte des Baröckstiles in Italien.* Stuttgart, Verlag von Ebner & Seubert (Paul Neff) 1887; pag. 18, 20.

H

Hettner Hermann. *Italienische Studien zur Geschichte der Renaissance.* III. Die Dominicaner in der Kunstgeschichte des 14 und 15 Jahrhunderts. Braunchweig. Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und sohn 1879; pag. 132.

K

KRAUS FRANZ XAVER. *Geschichte der Christlichen Kunst.* Zweiter Band. Erste Abtheilung. — *Mittelalter* Freiburg im Breisgau. Hender' sche Verlagshandlung. 1897; pag. 21, 28.
— Zweiter Band, zweite Abtheilung. *Renaissance und Neuzeit.* Erst Hälfte Freiburg im Breisgau. Hender' she, Verlagshandlung 1900; pag. 35, 38, 77. Appendice (I).

L

LABARTE JULES. *Histoire des Arts industriels au moyen âge et à l' époque de la Renaissance.* Tome deuxième. Paris. A. Morel & C. MDCCCLXXIII; pag. 99, 101, 102.

LANZI LUIGI. *Storia pittorica dell' Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII sec.* Vol. I. Firenze presso Ferdinando Agostini MDCCCXXXIV; pag. 141, 143.

LEADER SCOTT. *The Cathedral builders. The story of a great masonic guild.* London. Sampson Low, Marston and company 1899; pag. 4.

LOGAN MARY. *Compagno di Pesellino et quelques peintures de l'école* (v.: « Gazette des Beaux Arts » 1901; pag. 152.

LÜBKE WILHELM. *Die Kunst des Mittelalters.* Vollständig neu bearbeitet von professor Dr. MAX SEMRAU privat dozent der Kunstgeschichte an der Universität Breslau. Stuttgart. Paul Neff verlag 1901; pag. 41.
— *Geschichte der Plastik von den ältesten zeiten bis auf die Gegenwart.* Leipzig 1863. Verlag von E. A. Seeman; pag. 76, 77.

M

MACKOWSKY HANS. *Verrocchio.* Bielefeld und Leipzig. Verlag von Velhagen und Klafing. 1901; pag. 62, 65, 66, 67, 68, 71, 156.

MARCHESE P. VINCENZO. *Memorie de più insigni scrittori, scultori e architetti domenicani.* Bologna presso Gaetano Romagnoli; 1878-1879.
Vol. I. pag. 41.
Vol. II pag. 141, 163.

MARQUAND ALLAN. *The decoration of the Ceppo Hospital at Pistoia* (v.: « The Brickbuilder » devoted to the interests of Architecture in materials of clay, published monthly by Rogers and Manson. Boston, November 1902); pagine 19, 88, 89, 90, 93, 95.
— The Madonnas of Luca della Robbia (v.: « The American journal of Archeology. vol. IX, 1894); pag. 81.

Melani Alfredo. « Arte e Storia » 10-20 febbraio 1903; pag. 95.
— *La decorazione dello Spedale del Ceppo a Pistoia* (v.: « Natura e Arte » 15 Giugno 1903; pag. 95.
— « Arte e Storia » 1895; pag. 115, 116, 132.
— « Arte e Storia » 1890; pag. 118.
— *Imposte artistiche d'Italia* (v.: « *Emporium* » Novembre 1903). Appendice (II).

Merzario G. *I maestri comacini. Storia di mille duecento anni (600-1800)*. Ditta Giacomo Agnelli 1893; pag. 3.

Milanesi Gaetano. *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti.*
— Vol. I. Firenze, Sansoni 1878; pag. 8, 31, 160. Appendice (VII).
— Vol. IV. Firenze, Sansoni 1880; pag. 13, 14, 78 (nota 2) 157, 162, 163.
— Vol. III. Firenze, Sansoni 1879; pag. 61, 150.
— Vol. II. Firenze, Sansoni 1878; pag. 87.
— *Nuovi documenti per la storia dell'Arte Toscana dal XII al XV secolo.* Firenze, G. Dotti 1901; pag. 58, 117, 162.
— *Sulla Storia dell'Arte Toscana. Scritti vari.* Siena, Tipografia Sordo-Muti di L. Lazzeri MDCCCLXXIII; pag. 113, 151.

Molinier E. (V.: Cavallucci I.)

Morelli Giovanni. (Ivan Lermolieff). *Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino.* Saggio critico. Bologna, Nicola Zanichelli 1886. Appendice (XI).

Morici M. *Il Cardinale Niccolò Forteguerri e Gior. di Cosimo de' Medici* « Bollettino storico pistoiese » 1900, pag. 59.

Mothes Oscar. *Die Baukunst des Mittelalters in Italien von der ersten Entwickelung bis zu ihrer höchsten Blüte.* Jena Hermann Costenoble, 1884; pag. 3, 7, 8, 9, 12, 28, 36, 37, 55.

Müntz Eugenio. *Precursori e propugnatori del Rinascimento.* Edizione interamente rifatta dall'autore e tradotta da Guido Mazzoni. In Firenze G. C. Sansoni, editore, 1902; pag. 41, 42.
— *Histoire de l' Art pendant la Renaissance.* — I — *Italie, Les Primitifs*, Paris, Hachette 1889; pag. 66.

P

Pellegrini Giuseppe. *Intorno l'illustrazione del monumento robbiano scritta dal prof.* Pietro Contrucci. *Ragionamento analitico.* (Appendice al libro del Contrucci). Prato per i fratelli Giachetti 1835; pag. 90.

Professioni A. *Nuovi documenti su Vanni Fucci* 1295. (Estratto dalla « Cultura » 21 febbraio 1891); pag. 100.

R

Repetti Emanuele. *Dizionario geografico-fisico-storico della Toscana.* Vol. IV. Firenze presso l'autore 1841; pag. 4, 11, 17, 54, 78, 85.

Reymond Marcel. *La sculpture florentine. Les prédécesseurs de l'école florentine et la sculpture florentine au. XIV, siècle.* Florence, Alinari frères 1897. pag. 22, 25, 99.
— *La sculpture florentine. Seconde moitié du XV. siècle.* Florence, Alinari frères, 1899; pag. 58, 62.
— *Les Della Robbia.* Florence, Alinari frères, 1897; pag. 81, 87, 88, 95.

Ridolfi E. *L'Arte in Lucca studiata nella sua Cattedrale.* Lucca, Canovetti 1882; pag. 3.

Rivoira. G. T. *Le origini dell'architettura lombarda.* Vol. I. Roma, E. Loescher 1901; pag. 3.

Rohault de Fleury. *La sainte Vierge.* Paris 1878; pag. 52.

Ruskin John. *Mornings in Florence.* New-York 1900; pag. 123.

S

Scano Dionigi. *A proposito del pulpito pisano dell'antica Cattedrale di Cagliari* (v.: « L'Arte » Maggio-Giugno 1901); pag. 38.

Schmarsow A. S. *Martin von Lucca und die Anfänge der Toskanischen Skulptur im Mittelalter.* Breslau, Scottländer 1890; pag. 3, 24, 25, 26, 28, 32, 35, 36, 37, 73, 74. Appendice (I-IV).

Semper Hans. *Uebersicht der Geschichte Toskanischer Sculptur bis gegen das Ende des 14 Jarhunderts.* Zürich. Druck von David Bürkli 1869; pag. 42.

Sterzi Mario. *Sulla dimora di messer Cino a Perugia.* (v: « Bullettino storico pistoiese » 1902). Appendice (VIII).

Supino I. B. *Cellino di Nese.* (v.: « L'Arte, già Archivio storico dell'Arte » 1895); pag. 55.

Symonds John Addington. *Renaissance in Italy. The Fine Arts.* New edition. London Smith Elder and C. 1902; pag. 52.

T

Tanfani-Centofanti L. *Notizie di artisti tratti da documenti pisani.* Pisa, Enrico Spoerri 1898; pag. 46.

Tigri Giuseppe. *Nuova guida di Pistoia e dei suoi dintorni.* Tipografia Niccolai 1896; pag. 15, 17, 22, 46, 54, 67, 69, 75, 76, 96, 118, 129, 145, 146, 159, 162, 164. Appendice (III).

Tigri Giuseppe. *Guida di Pistoia* 1854; pag. 41
— *Discorso dei plastici dello Spedale di Pistoia.* Prato 1833, pag. 88.

Tolomei Francesco. *Guida di Pistoia per gli amanti delle Belle Arti con notizie* ecc. Pistoia, eredi Bracali 1821. pag. 15, 17, 22, 46, 54, 67, 69, 75, 76, 114, 118, 129, 134, 141, 142, 143, 146, 149, 159, 164.

V

Vasari Giorgio. Vite ecc.: pag. 4, 8, 11, 13, 14, 41, 72, 78, 79, 105, 124, 124, 126, 127, 149, 150, 151, 154, 155, 157, 159, 160.

Venturi Adolfo. « Rivista d'Italia » 15 Gennaio 1898; pag. 28.
— *Storia dell'Arte Italiana.* II Vol. *Dall'Arte barbarica alla romanica.* Milano, U. Hoepli 1902; pag. 35, 38, 51.
— *La Madonna. Svolgimento artistico della rappresentazione della Vergine.* Milano. U. Hoepli, 1900; pag. 52, 81.
— *Storia dell'Arte Italiana* III vol. L'arte romanica. Milano, U. Hoepli, 1904. Appendice (I).

W

Weisbach Werner. *Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance.* Bruno Cassirer. Berlin 1901; pag. 149, 150, 151.

Z

Zaccagnini Guido. *Il cardinale di Teano nelle Marche secondo i biografi di Federico d'Urbino.* (v.: « Bullettino storico pistoiese » 1902) Appendice (VIII).

Zacchetti Corrado. *Vita inedita di Niccolò Forteguerri scritta dal fratello Bernardino.* Mss. nel Cod. E. 375 della Biblioteca Forteguerriana. Oneglia, Ghilini 1898; pag. 59.

Zdekauer Lodovico. *Statutum potestatis Pistorii anni MCCLXXXXVI.* Mediolani, apud Ulricum Hoepli MDCCCLXXXVIII; pag. 9.
— *Studi pistoiesi.* Siena presso Emilio Torrini, 1889; pag. 100.
— *La bottega d'un orefice del Dugento. Maestro Pace di Valentino ed i suoi lavori per la Sagrestia de' Belli Arredi.* (1265-1290.) Estratto dal « Bullettino Senese di storia patria » anno IX, fasc. III, 1902. Siena 1903; pag. 106, 107, 110.
— *Opere d'Arte Senese nella chiesa di San Giovanni fuorcivitas di Pistoia.* 1323-1349 (v.: « Bullettino storico pistoiese » 1902). pag. 147.

Zimmermann G. G. *Oberitalischer Plastik im frühen und höhen Mittelalter.* Leipzig. Verlag von H. G. Liebeskind 1897; pag. 35, 37, 74.

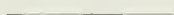
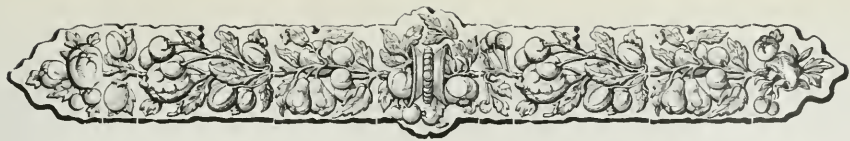
DOCUMENTI CITATI

Allogazione d' un muro nel Monastero di S. Bartolomeo in Pantano a Ubertino da Como pag. 3.
Nota sulla Chiesa di S. Pietro pag. 4.
Nota sopra Dardano custode della Chiesa di S. Pietro pag. 4, 5.
Frammento di un documento relativo al Campanile di S. Paolo pag. 7, 8.
Frammento di documento relativo alla decorazione del Battistero pag. 10.
Notizia sui lavori della lanterna (cupola di S. M. dell' Umiltà) pag. 14.
Lettera del Duca Cosimo I relativa ai lavori del Vasari nella Chiesa di S. M. dell' Umiltà pag. 14.
Notizia relativa al monumento per Cino da Pistoia pag. 53.
Allogazione del Monumento per Cino da Pistoia pag. 54.
Lettere a Lorenzo de' Medici sul modello presentato da Piero del Pollaiolo pel monumento al cardinale Forteguerri pag. 61.
Notizia sull'opera di Andrea del Verrocchio nel monumento al cardinale Forteguerri pag. 61.
Testamento d'Andrea del Verrocchio pag. 65.
Notizia relativa ai lavori di Lorenzetto nel monumento al cardinale Forteguerri pag. 66, 67.
Cenno di un Documento per deliberare la separazione del *Deposito* del cardinale Forteguerri dall'altare di S. Bartolomeo pag. 67.
Deliberazione dell'Opera di S. Maria del Fiore a Firenze relativa ad Andrea Ferrucci pag. 79.
Citazione di documento sulle qualità artistiche di Lorenzetto pag. 79.
Pagamenti ad Andrea della Robbia per il timpano sulla porta del Duomo pag. 85, 86.
Notizia sull'altare di S. Iacopo allogato a Nicola Pisano pag. 96 99.
Notizia sulla tavola d'argento per l'altare di S. Iacopo pag. 99.
Notizia relativa alle statuette d'argento della Madonna e degli Apostoli nell'altare di S. Iacopo pag. 100.
Descrizione della statua d'argento di S. Iacopo secondo l'inventario del 1354 pag. 101, 102.
Frammento della allogazione del 1394 relativa a coronamento dell'altare di S. Iacopo pag. 104.
Allogazione del 1399 per l'altare di S. Iacopo pag. 104, 105.
Documento ed estratti d' inventari relativi al calice e al testavangelo di Valentino Pace pag. 107.
Iscrizione sul 1.° di cinque libri corali miniati dati in dono dal Vescovo Donato dei Medici pag. 109.
Lista delle pietre preziose nella sacrestia dei belli arredi tolta da un libro di bandi e contratti pag. 109, 110.

Notizia sopra acquisti di pietre preziose per il calice di Valentino Pace pag. 110.
Documento relativo a un calice d'argento dorato di Duccio di Donato pag. 110.
Statuto dell'arte dei Legnaioli — Membranaceo della Biblioteca Nazionale di Firenze pag. 110, 111, 112.
Notizie d'alcuni lavori d'intaglio dei Del Tasso pag. 113.
Allogazione delle porte del Duomo pag. 114.
Allogazione della Residenza di noce nel Palazzo Comunale pag. 115.
Cartello sulla stessa Residenza pag. 116.
Allogazioni di alcuni lavori d'intaglio pag. 117.
Lettere e note d'archivio sul trasporto a Firenze della tavola di Pietro Laurati pag. 125.
Note nel *Campione Amplissimo* intorno alle modificazioni e ai rimaneggiamenti nel coro di S. Francesco pag. 127.
Frammenti di documenti relativi agli affreschi nel portico del Duomo pag. 131.
Notizia di due documenti relativi a un affresco perduto di Niccolò di Mariano pag. 139.
Notizia relativa a un affresco nel Palazzo Comunale pag. 140, 141.
Notizie sugli affreschi del Passignano in Duomo pag. 142, 143.
Notizia su Bernardino Poccetti tolta dalle memorie del Convento della SS. Annunziata pag. 143.
Notizie sul Crocifisso della Sacrestia del Duomo pag. 144.
Notizie sulla tavola d'altare attribuita a Taddeo Gaddi nell'abside di S. Giovanni Fuorcivitas pag. 146.
Notizia su Pesellino tolta dall'Anonimo Gaddiano pag. 149.
Notizia di due documenti relativi a Piero di Lorenzo Pratese pag. 150.
Notizia della allogazione di una tavola a Piero del Pollaiolo pag. 153.
Notizie sulla Cappella Pappagalli in Duomo pag. 153, 154.
Allogazione al Verrocchio d'una tavola d'altare per l'Oratorio della Vergine di piazza pag. 154.
Frammento d'un documento relativo alla tavola di Lorenzo di Credi nella Chiesa di S. M. delle Grazie o del letto pag. 157.
Notizia sulla tavola detta della Pergola nel Palazzo Comunale pag. 161.
Frammento di documento relativo alla stessa tavola pag. 161.
Notizia di un documento sulla fondazione in Pistoia della Capitudine dell'arte dei Pittori pag. 162.
Allogazione a Bernardino d'Antonio Del Signoraccio d'una tavola per lo Spedale dei S.S. Antonio e Prospero pag. 162.
Allogazione a Bernardino d'Antonio della decorazione della tavola per l'altar maggiore di S. Francesco e di quella del tabernacolo del *Corpus Domini*. pag. 163.
Documento relativo al fondatore della Chiesa di S. Bartolomeo in Pantano. Appendice (III).
Notizia d'una donazione alla Chiesa (e Monastero) di S. Pietro (e Paolo). Appendice (V).
Notizia di un documento relativo a maestro *Torrisiano*, operaio del monastero di S. Bartolomeo. Appendice (IV).
Notizia relativa a Dardano custode della Chiesa di S. Pietro. Appendice (V) nota (2).
Notizia di un documento provante l'antichità della Chiesa di S. Iacopo del Castellare o in Castellare. Appendice (IX).
Notizia di un documento dell'anno 857 relativo alla Cattedrale. Appendice (X).

ILLUSTRAZIONI

1. Chiesa di S. Giovanni Fuorcivitas . . . . Pag. 5
2. Particolare della porta della chiesa di S. Paolo . . . . » 7
3. Chiesa della Madonna dell'Umiltà. — Il grand'Atrio . . . » 13
4. Palazzo del Comune . . . . » 16
5. Palazzo Pretorio. — Il Cortile . . . . » 17
6. Lo Spedale del Ceppo . . . . » 19
7. Architrave della chiesa di S. Giovanni Fuorcivitas . . . » 22
8. Architrave della chiesa di S. Andrea . . . . » 23
9. Architrave della chiesa di S. Bartolomeo in Pantano . . . » 25
10. Architrave della chiesa di S. Pietro . . . . » 27
11. Il pulpito della chiesa di S. Michele in Groppoli . . . » 29
12. Iscrizione mutila del pulpito di S. Michele in Groppoli . . » 31
13. Il pulpito di Guido da Como. — Chiesa di S. Bartolomeo in Pantano . . . . » 33
14. Il pulpito di fra Guglielmo. — Chiesa di S. Giovanni Fuorcivitas. » 39
15. Il Pulpito di Giovanni Pisano. — Chiesa di S. Andrea . . » 43
16. Particolare del pulpito di Giovanni Pisano. — Una sibilla . . » 45
17. Particolare del pulpito di Giovanni Pisano. — La strage degli innocenti . . . . » 47
18. Particolare del pulpito della chiesa di S. Michele in Groppoli . » 49
19. Particolare del pulpito di Guido da Como. — I bassorilievi di prospetto . . . . » 49
20. Particolare del pulpito di fra Guglielmo. — L'Annunziazione, la Visitazione, la Natività e l'Adorazione dei Re Magi . . » 51
21. Particolare del pulpito di Giovanni Pisano. — L'Annunziazione, la Natività e la Venuta dei Pastori . . . . . . » 52
22. Particolare del monumento di Cino da Pistoia. — Cattedrale . » 56
23. Parte inferiore del monumento a Filippo Lazzeri. — Chiesa di S. Domenico . . . . » 60
24. Il monumento al cardinale Niccolò Forteguerri. — Cattedrale . » 63
25. Il monumento al vescovo Donato dei Medici . . . . . » 68
26. Bassorilievo in marmo della Madonna con Gesù bambino nel Palazzo Comunale (Scuola di Mino da Fiesole) . . . . » 70
27. Lo stemma della città nella sala grande del Palazzo Comunale . » 72
28. Fonte battesimale di Andrea Ferrucci da Fiesole. — Cattedrale . » 79
29. Particolare della Visitazione. — Chiesa di S. Gio. Fuorcivitas . » 83
30. Lunetta sopra la porta maggiore. — Cattedrale . . . . » 86
31. Particolare della scena: Visitare gl'infermi. — Ospedale del Ceppo . . . . » 91
32. L'incoronazione della Vergine. — Ospedale del Ceppo . . » 94

33. Dossale dell' altare di S. Iacopo. — Cattedrale . . . . . Pag. 97
34. Fianco sinistro del paliotto d' argento eseguito da Leonardo di Ser Giovanni. — Cattedrale . . . . » 103
35. Particolare della « Residenza » in legno. — Palazzo Comunale . » 116
36. Affresco nella cappella di S. Francesco. — Chiesa di S. Francesco. » 119
37. Affresco nella cappella di S. Francesco. — Chiesa di S. Francesco. » 122
38. Lunetta colla Madonna e Gesù bambino. — Affresco sulla porta della Sacrestia. — Chiesa di S. Francesco . . . . . » 127
39. La crocifissione. Affresco nella Sala Capitolare. — Chiesa di S. Francesco . . . . » 130
40. Il peccato originale. — Affresco nella casa Tonini. (Antica chiesa dei frati del T.) . . . . » 135
41. La Madonna con S. Giovanni e S. Zeno di Lorenzo di Credi. — Cattedrale . . . . » 155
42. La Madonna con quattro santi. di Lorenzo di Credi. — Chiesa di S. Maria delle Grazie o del Letto . . . . . . » 157

Prima di accingermi a questa escursione tra le opere d'arte che fanno di Pistoia una città così singolarmente attraente, debbo mettere qui una parola di sentito ringraziamento per il professor Cav. Avv. Luigi Chiappelli, l'Avvocato Peleo Bacci e Mons. Can. Gaetano Beani, indefessi cultori di cose pistoiesi e benemeriti degli studi storici ed artistici della loro città; i quali con squisita gentilezza si prestarono a facilitare il mio compito; e al prof. comm. Alessandro Chiappelli che con la sua autorevole parola spiana oggi la via al mio modesto lavoro.

Percorrendo in ferrovia quel tratto di campagna che separa Firenze da Pistoia, ogni innamorato della Natura proverà sempre quelle sensazioni di serena bellezza che desta nell'animo il paesaggio toscano, così sparso di abitazioni umane eppur così tranquillo, così coltivato in ogni suo angolo più remoto, eppur tanto vario e pittoresco da dar l'illusione del naturale avvicendarsi d'una vegetazione spontanea e inesauribile.

Ma nessun tempo per me come il declinare dell'Autunno in una fresca e limpida mattina offre all'occhio sensibile tutta la misteriosa poesia delle cose, baciate dalla prima luce del sole. I monti e le colline più lontane assumono allora le più tenui gradazioni della porpora e della viola mentre l'argenteo chiarore di cui si ammanta il cielo a poco a poco si tramuta in oro purissimo.

I lunghi filari di loppi sui quali serpeggia la vite stendono i loro rami convulsi già nudi, gli ulivi ondeggiano alla brezza le loro chiome grigie e luccicanti, i salici quà e là risaltano nei loro toni sanguigni, i lecci mostrano la loro massa cupa e rotondeggiante di foglie, mentre i magri ed eleganti cipressi s'appuntano verso il cielo, e le case coloniche nel piano o le ville sui poggi biancheggiano in note gaie e luminose.

Ma ecco che il « mostro ansante » rallenta la sua corsa sfrenata e Pistoia ci apparisce tra i suoi campanili, con la cupola della chiesa di *S. Maria dell'Umiltà* che, a prima vista, in piccola mole ricorda la colossale e magnifica cupola fiorentina consacrata dal genio del Brunelleschi. L'occhio non ha più il tempo di fermarsi con compiacenza su quelle linee architettoniche; siamo arrivati ed ora potremo conoscere più intimamente il carattere artistico della città.

Ogni centro di vita toscana ha la sua speciale fisonomia, e, come S. Gimignano si può chiamare la città delle torri, così Pistoia è la città dei pulpiti: e con essi, da quello antichissimo della chiesa di *S. Michele in Groppoli* che ne dista poche miglia, al capolavoro di Giovanni Pisano, noi possiamo percorrere e plasticamente ricostruire tutta una mirabile evoluzione d'arte.

Per tal motivo io aveva avuto sul principio la tentazione di cominciare dai pulpiti questo mio modesto studio sulla fisonomia artistica di Pistoia, come un artista è attratto a fissare innanzi tutto sulla tela la linea più caratteristica del volto che vuol ritrarre; ma poi, riflettendo, mi è parso più opportuno e più logico, dar prima, quasi a guisa di prefazione, un cenno molto sommario intorno ai principali edifizi che costituiscono, diremo così, l'ossatura della città stessa; ed è perciò che innanzi tutto farò una corsa rapidissima tra le Chiese e i Palazzi considerandoli semplicemente nel loro insieme, e passerò quindi alle sculture, alle pitture e alle manifestazioni delle arti minori che vi sono racchiuse e conservate come gemme in scrigni protettori.

I.

CHIESE

Tra le Chiese più notevoli di Pistoia, il maggior numero *(S. Bartolomeo in Pantano, S. Andrea, S. Giovanni Fuorcivitas, San Pietro, il Duomo ecc.)* appartiene all'Architettura Romanica alla quale è dovuto principalmente lo svolgersi dell'ornamentazione esteriore negli edifizi religiosi, e che, proveniente dal Nord, assunse nell'alta Italia un carattere tutto suo proprio; mentre poi in Toscana, col meraviglioso gruppo del Duomo, del Battistero, del Campanile di Pisa, raggiunse l'espressione massima della sua potenzialità estetica, diventando seme fecondo d'una nuova scuola d'arte.

Ma queste costruzioni, cominciate nel Medio Evo e condotte a termine attraverso un lungo periodo d'anni e un assiduo succedersi di molteplici vicende, non hanno potuto conservare intatta la loro impronta d'origine, nè possono per conseguenza presentare una spiccata individualità, essendo l'espressione collettiva di molte generazioni d'artisti.

Tralasciando quindi di entrare in minute disquisizioni tecniche sulla loro assoluta classificazione architettonica, io mi accontenterò

di trarre dai libri e dai documenti che furono alla mia portata, la cronologia del loro sorgere e del loro svolgersi e, dove è possibile, l'indicazione degli artisti che vi contribuirono.

La chiesa di *S. Bartolomeo in Pantano* che si crede fondata insieme al monastero nel 722, ha indubbiamente avuto in seguito operai appartenenti alla ben nota corporazione dell'Italia settentrionale detta dei Maestri Comacini e composta di modesti lavoratori della pietra e del marmo sui quali doveva primeggiare l'opera di Guido da Como, che a Pistoia come a Lucca (1) lasciò ricordi così notevoli della suo operosità. Sulla storia di questi artefici si diffuse specialmente il Merzario (2) e recentemente dedicò loro un ottimo e sintetico capitolo il Rivoira.

Il Mothes nota (3) come già nel 1140 Pistoia fosse assai cresciuta e nel 1160 fossero abbellite e rifatte molte chiese della città tra cui *S. Bartolomeo;* ed aggiunge che a questa, come a *S. Andrea* e *S. Giovanni Fuorcivitas*, lavorò anche *Gruamonte* o *Groamonte*. Nella iscrizione sotto all'architrave il millesimo 1167 inciso insieme al nome di Rodolfino sembra riferirsi con maggiore probabilità alla costruzione che al lavoro di scultura.

Nel tomo 28 degli spogli dell'Archivio diplomatico (Archivio di Stato in Firenze) trovo inoltre accennato un atto di allogazione in data 4 Gennaio 1282 per la fabbrica di un muro del monastero, a maestro *Ubertino da Como* abitante in Pistoia, nella cappella di S. Prospero.

La parte inferiore della facciata con le cinque arcate sorrette da svelte colonne, il rivestimento marmoreo e l'architrave istoriato della porta conservano intatto il carattere architettonico e decorativo dell'epoca, che ricorda lo stile pisano.

La rozza torre campanaria in pietra appartiene alla costruzione primitiva e così i capitelli della navata decorati con volute.

---

(1) Ridolfi. *L'arte in Lucca studiata nella sua cattedrale.* Lucca, Canovetti 1882. — Schmarsow. *S. Martin von Lucca und die Anfänge der Toskanischen Skulptur im Mittelalter.* Breslau, Scottländer 1890.

(2) Prof. Giuseppe Merzario. *I maestri comacini. Storia di milleduecento anni (600-1800).* Ditta Giacomo Agnelli, 1893. — G. T. Rivoira. *Le origini dell'architettura lombarda.* Vol. I, pag. 127. Roma, E. Loescher 1901.

(3) *Die Baukunst des Mittelalters in Italien von der ersten Entwickelung bis zu ihrer höchsten Blüthe* von Oscar Mothes, pag. 735-736 nota. Jena, Hermann Costenoble 1884.

fogliami, teste di leoni e aquile: tutto il resto è stato trasformato dai rimaneggiamenti del 1630 e dai restauri del 1872.

L'origine della chiesa di *S. Andrea* pare rimonti pure all'VIII secolo: certo nella seconda metà del XII erano già molto innanzi i lavori della facciata e sotto l'architrave si legge infatti questa iscrizione: *Tunc erant Operarii Villanus et Pathus filius Tignosi* A. D. MCLXVI.

Mentre il Cummings (1) crede che la chiesa fosse stata restaurata da Gruamonte nel 1166, Leader Scott (2) dà valore all'antica e discutibile attribuzione del Vasari che l'architetto sia stato realmente maestro *Bonus* o Buono, soprannominato *Gruamons*.

La sua facciata è più ricca e meglio conservata di quella di *S. Bartolomeo:* secondo il Repetti (3) è posteriore di un secolo alla scultura dell'architrave; essa consta di cinque arcate cieche, delle quali la centrale è più larga delle laterali.

Il marmo bianco ed il verde di Prato sono distribuiti a fascie sul frontone dove si trovano anche disegni geometrici nelle lunette entro a cui campeggia una losanga scavata a tre scalini, come a *S. Bartolomeo*, a *S. Pietro ed a S. Giovanni Fuorcivitas;* il che costituisce una delle caratteristiche decorazioni di questo stile architettonico.

L'interno è a tre navate con archi a tutto sesto: i capitelli, assai interessanti dal punto di vista ornamentale, mal si possono studiare nei loro minuti particolari per la misteriosa penombra che regna costantemente nella chiesa.

La chiesa di *S. Pietro* dicesi fondata nel 748 da Ratperto o Renato di Guillichisio longobardo; è ricordata in un libro di spogli delle cartapecore dell'*Archivio Diplomatico (Archivio di Stato* di Firenze) all'anno 804 ed in una carta dell'anno XXXI del regno di

---

(1) *A History of Architecture in Italy from the time of Costantine to the dawn of the Renaissance* by CHARLES. A. CUMMINGS, Vol. I., pag. 302. Boston or New-York. Houghton Mifflin and company 1901.

(2) *The Cathedral Builders.* The Story of a great masonic guild by LEADER SCOTT, pag. 235. London. Sampson Low, Marston and company, 1899.

(3) *Dizionario geografico-fisico-storico della Toscana* compilato da EMANUELE REPETTI. Vol. IV, pag. 435. Firenze, presso l'autore 1841.

Carlo Magno e del XXIV del re Pipino in cui si parla di un certo Dardano custode della chiesa. La sua facciata che si crede della seconda metà del XIII secolo è senza dubbio una delle più interessanti in Pistoia perchè vi è ancora intatto l'antico materiale; solo le piccole colonne che separano le statuette dell'architrave sono state rifatte, all'eccezione di due, in tempi recenti.

La pietra, il marmo bianco ingiallito ora come l'avorio ed il verde di Prato si alternano qui leggiadramente con gradevole effetto cromatico e decorativo. I pilastri di pietra a tre sfaccettature sporgono dalla facciata e si innestano per mezzo dei capitelli di marmo alle belle arcate slanciate. Due larghi pilastri di verde di Prato fiancheggiano la porta e sorreggono l'architrave presentando graziosi e originali motivi ornamentali in tarsia: un leone, un drago, e disegni a forma di stella e rosone. I capitelli con le foglie d'acanto ripiegate, e gli stessi pilastri larghi e piatti ricordano quelli della porta di *S. Giusto* a Lucca; ricco è l'intreccio floreale stilizzato che ricama per così dire la cornice della trabeazione.

Fotgr. Alinari *Bongini*

CHIESA DI S. GIOVANNI FUORCIVITAS

La parte superiore, che nella sua nudità contrasta col resto della costruzione, non si trova in buone condizioni statiche e si dovrebbe restaurare, rispettando per quanto è possibile l'antico materiale.

Nel 1640 per opera del gesuita padre Ramignani la chiesa subì diversi restauri che ne alterarono in gran parte il carattere; l'interno perdette allora ogni traccia della primitiva struttura, mentre il barocco con stucchi e dorature intervenne a decorare teatralmente gli altari.

*
* *

La chiesa di *S. Giovanni Fuorcivitas*, così chiamata perchè anticamente restava al di fuori della cerchia delle mura, per lo sviluppo in larghezza della attuale sua facciata rettangolare sembra per un momento staccarsi dal tipo che abbiamo trovato nelle altre chiese Pistoiesi; ma se si osserva più da vicino si vedrà quanto le ricordi nei particolari costruttivi e decorativi. Anch'essa dicesi fondata fino dall' VIII Secolo. L'ornamentazione esteriore presenta il caratteristico alternarsi di strati bianchi e verdi che rende più euritmica la linea, più armonica la tonalità totale.

Non si hanno notizie e dati sicuri sulla sua antica origine, nè si conosce il nome dell'architetto; la facciata è da taluni attribuita a Gruamonte che certamente scolpiva nel 1162 l'architrave della porta.

Tre ordini di arcate sorrette da pilastri a tre sfaccettature in basso e da colonnette in alto degradano progressivamente l'ampiezza dei loro archi, ravvivando e ingentilendo in questa guisa l'austerità solenne dell'edificio, uno dei più notevoli della città. Questa facciata conserva la sua unità completa di organismo, anche se vi furono operati lievi rimaneggiamenti nei secoli posteriori, e si può dire anzi senza tema di errare che è la meglio conservata in Pistoia. Nei capitelli dei pilastri quadrangolari dell' ordine inferiore spiccano in mezzo alle volute ed al fogliame alcune teste umane a guisa di mascheroni e teste d'orso, motivo tramandato all'arte Lombarda dalla Prelombarda e derivante dalla decadenza dell'arte classica romana.

La cornice sporgente dell'architrave è rozzamente intagliata da volgare scalpellino piuttosto che da un artista decoratore, e basta confrontarla con il motivo simile rappresentato nella chiesa di *S. Pietro* per stabilire la differenza.

Nel fianco sinistro della chiesa si ammira una finestra bifora con quattro colonne in pietra, che insieme alle due laterali più piccole è stata barbaramente murata; esse corrispondono alla parete di fondo del Coro.

*
* *

La facciata della chiesa di *S. Paolo* colla sua ricca porta marmorea terminata da cuspide e pinnacoli laterali è uno dei più bei esempî dello stile Toscano dalla prima metà del XIII sec. al XIV.

La data della costruzione sembra quella sul frontale della porta: NATIVITATIS D. J. C. MCCCXXVII DE MENSE OCTOBRIS, mentre l'altra: A. D. MCCCII MAGR. JACOBUS OLI(m) MATEI PISTORIEN., sulla base della statua di S. Paolo, si riferirebbe soltanto alla scultura. Il Mothes (1) la ritiene costruita tra il 1270 e il 1302, e crede che le statue fossero aggiunte dopo sotto la direzione di Giovanni Pisano e di Jacopo del fu Matteo di Pistoia il quale nel 1299 lavorò con Giovanni al Camposanto Pisano; egli vi scorge anche l'influenza di Nicola Pisano che nel 1273 fu incaricato di fornire un altare per la cappella di S. Jacopo.

Fotogr. Alinari *Bongini*

PARTICOLARE DELLA PORTA DI S. PAOLO

Questa porta è, diremo, la nota vivace della facciata in confronto alla grigia tonalità della pietra; sottili striscie parallele di verde di Prato ne rompono la monotonia. Il coronamento superiore è una cuspide sotto cui si apre una loggia ad archi lobati. Tutta questa parte è stata coscienziosamente restaurata rispettando l'antico carattere della chiesa.

Il campanile non mostra nella sua mole quell'insieme organico e continuo che siamo soliti vedere in queste costruzioni in Toscana; l'estremità è un corpo a sè che sorge come un cono dalla massa quadrangolare su cui si aprono le finestre, e questo genere di architettura ricorda piuttosto alcuni campanili dell'Italia settentrionale; ma la parte superiore è stata, pare, modificata in tempi recenti. Fu costruito nel 1299 ed il Beani in un suo opuscolo (2) riporta un frammento di documento che dice come in quell'anno (1299) gli *huomini della cappella di S. Paolo si ob-*

---

(1) Op. cit., pag. 753.

(2) Mons. Can. GAETANO BEANI. *La chiesa di S. Paolo apostolo in Pistoia.* Memoria storica, pag. 9. Pistoia, Tipografia Niccolai 1890.

bligano pagare il debito della Cappella per racconciare le strade e di pagare il debito degli Operai che fecero per ordinare e far fare il campanile di S. Paolo.

La chiesa, le cui prime fondamenta pare fossero poste avanti il mille, subì modificazioni fino ai tempi moderni, ma il lato di tramontana, come fa notare il Beani, presenta ancora le traccie della architettura primitiva.

* * *

Tra le antiche chiese Pistoiesi deve essere ricordata anche S. *Salvatore* che si dice fosse parrocchia fin dal 980 e secondo alcuni scrittori è la più antica della città.

La facciata pare fosse restaurata, secondo un'iscrizione, nella seconda metà del XIII secolo (1270) da un maestro Bono, da Jacopo Scorcione e da Giovanni di Benvenuto. Ma poco o nulla resta dell'antico carattere costruttivo, e della decorazione plastica non vi sono che le due teste scolpite nelle colonne ed in pessimo stato di conservazione, in cui si è voluto vedere le imagini di S. Michele e del re David.

Sull'origine della chiesa di S. *Domenico* non si hanno dati precisi, ma pare accertato che la costruzione di essa risalga al XIII secolo. Il suo aspetto esteriore non offre un interesse speciale per lo studioso e solo la porta corrosa dal tempo, nella decorazione dei capitelli, presenta ancora un insieme attraente. L'interno a croce latina fu manomesso in piena epoca barocca. L'asserzione del Vasari che Giovanni Pisano chiamato dal cardinale Niccolò da Prato l'abbia restaurata nel 1303, è stata messa in dubbio dal Milanesi (1), mentre il Mothes (2) l'accetta senza discussione.

La chiesa di S. *Francesco*, vero monumento d'arte per il ciclo di affreschi del XIV secolo rinvenuti sulle sue pareti interne, nella veste architettonica non conserva che poche vestigia dell'an-

---

(1) *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti* di GAETANO MILANESI. Tomo I, pag. 313. Firenze, Sansoni 1878.

(2) Op. cit., pag. 780.

tica struttura. L'attuale facciata a fascie di travertino e verde di Prato fu rifatta nel XVIII secolo (1717) secondo il testamento del cav. Ugo Taviani in data 28 Settembre 1676 e rogato da Ser Alfonso Galeotti, notaio pistoiese. — Essa sorse come chiesa dopo la demolizione di quella di *S. M. Maddalena* e s'ignora chi ne fu l'architetto principale. Tutte le vicende della sua storia, le donazioni ed i legati lasciati per il suo abbellimento sono narrati dal Beani (1), già benemerito di altre pubblicazioni su Pistoia, con un buon corredo di notizie tratte dal *Campione amplissimo* libro ms. dei ricordi del convento, e da documenti compulsati dagli archivi e riprodotti in appendice.

Questa chiesa fu cominciata nel 1295 e nel 1394 non era ancora finita; lo spazio su cui venne innalzata si chiamava *pratum de piunte. Piunte* è forse una corruzione di *de ponte* e lo Zdekauer infatti cita qui un ponte *de Abbatissis* (2). La pianta della chiesa è a forma di croce latina; *ab antico* esistevano belle finestre bifore a sesto acuto che furono distrutte quando nei primordi del XVII secolo il Barocco entrò in possesso della decorazione interna.

Certo, *S. Francesco* doveva avere un aspetto grandioso, magnifico, quando tutte le sue pitture raccontavano le mistiche leggende, e le vetrate a colori diffondevano fasci di luce iridescente nella navata e nell'abside.

Ma è sulla facciata del *Capitolo* fabbricato a spese di Donna Lippa di Lapo degli Alberti, vedova di Giovanni Rossi in base al suo testamento del 9 d'Aprile 1386 che l'Architettura ritrova l'eleganza impareggiabile del suo stile primitivo. Il rivestimento è formato da bozze di travertino alternate con fascie di marmo verde; ma l'anima, la vita e la decorazione nello stesso tempo di questa sobria policromia è data dalle grandi finestre bifore con archi lobati sorretti da svelte colonne. La linea descrive con fantasia inesauribile i motivi e assume gli aspetti più varî nel campo ornamentale; il chiostro che gira intorno secondo l'uso dei conventi, non offre niente di particolarmente interessante per chi ne conosce tanti altri esempi più ricchi e più belli attigui a quasi tutte le chiese italiane nel Medio Evo e nel Rinascimento; il Mothes (3) lo dice costruito da un certo frate Elia nel 1265.

---

(1) Mons. Can. GAETANO BEANI. *La chiesa di S. Francesco al Prato in Pistoia* Notizie storiche e illustrazioni. Pistoia, Tipografia G. Flori 1902.

(2) *Statutum potestatis comunis Pistorii anni MCCLXXXXVI.* LODOVICO ZDEKAUER, pag. 178. Mediolani, apud Ulricum Hoepli MDCCCLXXXVIII.

(3) Op. cit., pag. 751.

*
* *

La chiesa di *S. Giovanni rotondo* (Battistero) è un gioiello di architettura a forma ottagonale, tutto incrostato di marmi bianchi e verdi, che per la sua unità costruttiva e armonia estetica, sembra sorto di getto in una stessa epoca senza quella ibrida ed evolutiva impronta di secoli diversi quale si osserva nelle altre chiese.

L'ordine superiore degli archetti, le balaustre, i pinnacoli, la cupola con la sua lanterna, ingentiliscono la sua massa, così che, contemplata a distanza sfolgorante nel sole, sembra un gigantesco scrigno d'avorio intarsiato da preziosi smalti; e tale mi apparve la prima volta che la vidi in un limpido mattino autunnale.

Alcuni restauri condotti all'esterno come all'interno tra il 1847 e il 1851 non riescono a menomarne l'effetto e solo la stonatura del nuovo materiale rispetto all'antico si rende palese quando ci si avvicini alla bellissima porta sormontata da cuspide entro a cui campeggia la elegante finestra a ruota.

Strano e complicato l' intaglio dei capitelli e delle colonne che si uniscono insieme con intreccio di tralci, pampani, grappoli d' uva in mezzo a cui stanno, come piccoli genietti bacchici, putti nudi. Questo motivo come dice il Burckhardt (1) ricorda con maggior crudezza nella modellatura quello espresso con tanto realismo ed energia nella colonna del cero sull'altare maggiore di *S. Maria Novella* a Firenze.

Cellino di Nese, secondo alcuni documenti compulsati e trascritti dal Ciampi, (2) *(Libro dei contratti dell'Opera di S. Iacopo 1185-1343)* non ebbe solo l' incarico della parte costruttiva del Battistero, ma anche della decorativa, e l'ornamentazione dei capitelli che ho accennata è forse opera sua: *debet facere et complere usque ad locum cornices exfoliatas excavatas et ipsam cornicem complere.* Cellino di Nese era già occupato in questi lavori nel 1337 e la fabbrica pare non fosse ancora finita nel 1345. Anticamente

---

(1) *Le Cicerone.* Guide de l' Art antique et de l' Art moderne en Italie par I. Burckhardt. Traduit par Auguste Gérard sur la cinquième edition, revue et completée par le doc.r W. Bode. IIe partie *Art moderne,* pag. 340. Librairie de Paris Firmin. Didot et C.

(2) *Notizie inedite della Sagrestia Pistoiese de' Belli arredi* ecc. raccolte ed illustrate dal professore Ciampi, pag. 123-124. Firenze, presso Molini, Landi e C. MDCCCX.

questa chiesa, essendo vicina al palazzo e alla curia del Podestà di Pistoia, era denominata *S. Maria in Corte.*

* * *

Parrà strano che io scriva sul *Duomo* dopo aver così fugacemente passate in rassegna varie chiese minori della città; strano perchè generalmente la Cattedrale rappresenta, o il primo nucleo generatore intorno a cui a poco a poco si formano tutti gli altri edifizî ecclesiastici, siano chiese o conventi, o la sintesi suprema del movimento artistico che in essi è svolto. Nel caso presente però, se pure il Duomo ha per la sua origine il privilegio della priorità, — risalendo la sua fondazione secondo alcuni al V secolo e secondo altri al principio dell'VIII secolo, — le modificazioni subite nei secoli posteriori, specialmente dopo gli incendi del 1108, 1202, ed i perniciosi lavori intrapresi sotto la direzione di Iacopo Lafri nel 1598, 1599, e con qualche interruzione fino al 1614 (1), l'aspetto nuovo della parte superiore della facciata con i tre ordini di archi dovuti agli ultimi restauri, mi hanno indotto a metterla in fine nella enumerazione delle chiese che rappresentano in Pistoia il periodo artistico romanico. A questo certamente appartengono la costruzione primitiva, le colonne ed i capitelli della loggia, nel 1311 semplice tettoia, nel 1379 incrostata di marmi bianchi e verdi (v. Arferuoli. *Historie*), quelli della navata, alcuni dei quali pregevolissimi, e infine il gigantesco campanile che s' innalza con slancio prodigioso di linea dal fianco del Duomo quasi proteggendo la sua piccola e timida mole coperta di marmi bianchi e verdi. La Cattedrale fu rinnovata nel XII secolo, dalla Contessa Matilde, ed i lavori di restauro furono agevolati da una concessione fatta nel Marzo del 1114 dal conte Guido e dalla contessa Emilia sua moglie (2); fu poi ampliata nel XIII secolo su disegno, pare, di Nicola Pisano ed il portico nel 1311 fu rivestito di marmi. La Cattedrale era anticamente dedicata a S. Martino vescovo di Tours e più tardi portò il nome di S. Zenone, vescovo di Verona.

Il Vasari attribuisce l'esecuzione del campanile a Giovanni Pisano, ma a questa notizia, non confermata da alcun documento,

---

(1) Monsig. Can. Gaetano Beani. *La Cattedrale Pistoiese - L' altare di S. Iacopo e la Sacrestia de' Belli Arredi*, pag. 10-25. Pistoia, Casa tipo-lito-Sinibuldiana G. Flori e C. 1903.

(2) *Dizionario geografico-storico-fisico-storico della Toscana* ecc. compilato da Emanuele Repetti. Vol. IV, pag. 433. Firenze, presso l'autore 1841.

non possiamo prestar fede. Non sono mancati anche qui, come ho detto, i restauri, ed i più recenti furono condotti dall'ingegnere Bartolini. Speriamo di vedere presto uscire libera e ardita la sua massa dalle stoie e impalcature che ora la imprigionano; e così la piazza stessa tornerà a nuova vita.

La parte inferiore del campanile era probabilmente una antica costruzione a forma di torre difensiva: il Cummings (1) crede che nel 1160 fosse rifabbricata, e finita con il suo tetto piramidale nel 1302; il Mothes (2) dice che l'incendio del 1202 vi rese necessarie alcune riparazioni.

L'interno della Cattedrale è stato trasformato in gran parte dalla decorazione seicentesca e dai rimaneggiamenti delle epoche anteriori.

***

Ed eccoci in pieno Rinascimento con le chiese dovute a quell'architetto Ventura Vitoni, che fu una delle glorie artistiche della città, dove nacque il 20 agosto 1442 da Andrea di Vita Vitoni originario di Lamporecchio, e fu sepolto nella chiesa di *S. Paolo*, quando morì lasciando in tronco i lavori della *Madonna dell'Umiltà* ai quali attendeva, avendo già compiuto l'atrio e il coro ed eretto nel 1509 il corpo centrale ottagono.

Di queste sue chiese sono da ricordarsi: *la Madonna delle Grazie o del letto* annessa all'ospedale del Ceppo alla quale si assegna come data di principio il 1484 e che è notevole per l'elegante cupola sorretta da un ordine di svelte colonne: *San Gio. Battista*, piccola e semplice, ma graziosa costruzione, che dicesi cominciata nel 1494, come la *Madonna dell'Umiltà*, e compiuta nel 1513, anno segnato nella cupola; e finalmente la *Madonna dell'Umiltà* che è il capolavoro del Vitoni e nella quale le belle tradizioni dell'epoca Brunelleschiana rifioriscono con innovazioni geniali nel concepimento del grandioso tempio ottagonale e nell'atrio specialmente, dove la maggiore eleganza si accoppia così bene alla solidità più perfetta.

E, veramente, chi per la prima volta si affaccia a questa chiesa, prova vivissima la sensazione di trovarsi in un ambiente singolarmente armonico, in cui trionfano le belle linee d'uno stile che seppe fondere la grazia colla forza, la semplicità colla im-

(1) Op. cit., Vol. I, pag. 302.
(2) Op. cit., pag. 735.

ponenza, producendo miracoli di eterna bellezza; stile che, pur troppo, poco più d'un secolo dopo, doveva venir sopraffatto da quel sovrabbondare di accessorii in cui quasi si perdettero le classiche tradizioni dell'età aurea. Lo splendido atrio con le belle arcate laterali e la cupoletta in pietra decorata a cassettoni con rosoni nel mezzo, deriva, come *La Madonna delle Carceri a Prato* di Giuliano da Sangallo, dalla cappella Pazzi del Brunelleschi nel chiostro di *S. Croce* a Firenze, ed ha le stesse valve di conchiglie gigantesche nei pennacchi. Esso prepara mirabilmente l'effetto del tempio maestoso in cui l'ornamentazione dell'ottagono per mezzo dei pilastri in pietra scannellati e delle ricche finestre bifore doppie, degradanti in ampiezza dal basso verso l'alto, è condotta con ordine bellissimo.

Fotogr. Alinari *Bongini*

CHIESA DELLA MADONNA DELL'UMILTÀ
Il grand'Atrio

Notizie importanti sul Vitoni e la sua opera si trovano nella vita di Bramante scritta dal Vasari, colle annotazioni del Milanesi (1). Lo storico aretino scrisse che il Vitoni fu collaboratore di Bramante: *fu adoperato da lui nelle opre sue Ventura falegname pistolese, il quale avea buonissimo ingegno e disegnava assai acconciamente.* Prosegue quindi a narrare la parte avuta dal Vitoni nella costruzione della chiesa dell'Umiltà: *si cominciò a fabricare con l'ordine di Ventura: il quale fatto i fondamenti del vestibulo e del tempio, e finito affatto il vestibulo, che riuscì ricco di pilastri e cornicioni d'ordine corinto e d'altre pietre intagliate, e con quelle anche tutte le volte di quel l'opera furon fatte a quadri scorniciati pur di pietra pien di rosoni. Il tempio a otto facce fu anche di poi condotto fino alla*

(1) *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti* di GAETANO MILANESI. Vol. IV, pag. 167-168. Firenze, Sansoni 1880.

cornice ultima, dove s'aveva a voltare la tribuna, mentre che egli visse Ventura.

A questo punto il Vasari, che aveva ricevuto dal duca Cosimo I nel 1561 l'incarico di finire il lavoro lasciato incompiuto dal Vitoni e che aveva portato al progetto della cupola da lui ideato modificazioni radicali divenute poi soggetto di molte obbiezioni, sente il bisogno di giustificar sè stesso muovendo alcune critiche al suo predecessore e rilevando difficoltà tecniche e statiche non superate da lui e vinte invece dal Vasari stesso; ma in ultimo è costretto a riconoscere nuovamente l'abilità del Vitoni: *ma nel vero, Ventura merita che se ne faccia memoria, perchè quella opera è la più notabile, per cosa moderna, che sia in quella città.*

A proposito dell'incarico affidato al Vasari è interessante un documento che il Milanesi ha tratto da spigolature fatte nell'Archivio del cavalier Girolamo De Rossi di Pistoia (filza I, affari Rossi pag. 701 e seg.) e che ci fa conoscere come gli scarpellini Giulio di Lessandro Balsimelli, Lessandro di Niccolajo Balsimelli e Andrea di Matteo di Betto si obbligassero e promettessero di costruire la lanterna della cupola. Questa convenzione è accettata dal Vasari e scritta di sua mano nel 1567 come *architetto di detta cupola et lanterna di Santa Maria dell'Umiltà.*

È anche da ricordare una lettera relativa a *un donativo di scudi 100 a Giorgio Vasari architetto di detta fabbrica per le fatiche* ecc. ecc. scritta dal duca Cosimo I al Commissario di Pistoia, in data 28 Giugno 1569 e pubblicata dal Gaye (1).

Il Milanesi nel suo Commentario alla vita di Bramante (2) riporta anche una interessante memoria di Jacopo Lafri, (autore, con G. B. Cellini, del Presbiterio di questa chiesa) che mette in luce i meriti e le qualità stilistiche del Vitoni e fa risaltare gli errori commessi dal Vasari.

*
* *

Sulle chiese che rappresentano in Pistoia il periodo barocco non è il caso di fermarci. Alcune di esse, benchè di fondazione

---

(1) *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI,* pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti dal Dott. GIOV. GAYE, Vol. III, pag. 276. Firenze, presso Giuseppe Molini MDCCCXL.

(2) *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti* di GAETANO MILANESI, Vol. IV, pag. 169-174. Firenze, Sansoni 1880.

antica, hanno perduto nei successivi rimaneggiamenti tutto o quasi tutto il loro primitivo carattere: così p. e. la *Chiesa del Carmine* che data dal XIII secolo, e quella della *SS. Annunziata* d'epoca anche anteriore, dove, in mezzo agli stucchi. alle stridenti dorature degli altari, solo l'antico soffitto ricorda debolmente la primitiva costruzione. Ma il vero Barocco si riassume, per così dire, nella chiesa dello *Spirito Santo*, che fu eretta secondo il disegno del Gesuita Ramignani e consacrata dal Vescovo Alessandro Caccia nel 1647. L'architettura ne è pesante e, malgrado i molti particolari ornamentali, priva d'eleganza. L'unico valore, tutto materiale, si concentra nei marmi preziosi che compongono l'altar maggiore, dal Tigri e dal Tolomei (1) attribuito, non so con qual fondamento storico, al Bernini. La chiesa rimase sede dei Gesuiti fino al 1773.

II.

PALAZZI

Pochi esempi notevoli di bella architettura civile si hanno in Pistoia, che rappresentino un graduale svolgimento cronologico.

Lo stile gotico ha sempre la prevalenza negli edificii che appartengono al Medio-Evo ed è sempre la severa maestà della massa che s' impone agli elementi decorativi.

La facciata dell'antico *Palazzo comunale* è molto rovinata e la grigia pietra che lo riveste non ha resistito alle ingiurie del tempo. Il porticato con gli archi leggermente acuti sveltisce la sua pesante e compatta mole, vero simbolo della forza e del diritto del Comune di fronte al potere vescovile rappresentato nel palazzo attiguo alla Cattedrale. Pandolfo Arferuoli (2) lasciò scritto che il palazzo fu ampliato *con le sue colonne quadre e volte* dopo che fu finita la loggia del Duomo (1335).

Fu edificato quando era podestà Giano della Bella cioè nel 1294, e l'attiva parte da lui presa perchè riuscisse degna residenza degli anziani fu estesamente narrata dal Beani (3) in un suo studio, dove

(1) *Nuova Guida di Pistoia e dei suoi dintorni* del cav. prof. Giuseppe Tigri, pag. 85. Pistoia, Tipografia Niccolai 1896. — *Guida di Pistoia per gli amanti delle Belle Arti con notizie* ecc. del cav. Francesco Tolomei, ciambellano ecc. ecc., pag. 53. Pistoia, Eredi Bracali 1821.

(2) *Historie di Pistoia* di Pandolfo Arferuoli mss nell'Archivio capitolare di Pistoia.

(3) « Bullettino storico Pistoiese » 1900, pag. 102.

quella importante figura storica a cui si devono molti degli ordinamenti di giustizia, è lumeggiata in base a ricerche minuziose d'archivio. Il Burckhardt scrive che questo palazzo fu costruito da Simone di Ser Memmo da Siena (1).

Vi sono due ordini di finestre bifore che costituiscono la parte severamente decorativa dell'edificio; quelle inferiori sono aperte, le superiori murate, ma ora sono stati già iniziati i lavori di restauro per aprirle come le altre.

Altri restauri sono stati eseguiti nelle finestre del primo piano, rifacendo alcune colonne e parte dei timpani degli archi; la seconda finestra di sinistra è però intatta.

Il Beani avverte le interruzioni alla costruzione della fabbrica nel 12 Febbraio 1339 per lo scoppio di guerre civili e l'acquisto di case per ampliare l'edificio.

Fotogr. Alinari *Bongini*

PALAZZO DEL COMUNE

Sulla facciata si conservano ancora lo stemma della città a forma di scacchiera, quello papale in memoria di Leone X e il giglio fiorentino.

Un cortiletto interno, che si vede appena salita la prima rampa di scale, conserva le bellissime finestre bifore con sottili colonne sostenenti le arcatelle trilobate, in parte rotte; nelle lunette vi sono gli scudi a scacchiera.

Forse contemporaneo al palazzo comunale è l'antico palazzo del Capitano del popolo di cui restano alcune traccie nell'edificio in via Stracceria che si trova presso la Cattedrale. Vi si ammirano le grandiose finestre, murate per adattarvi le nuove piccole e meschine. Grandi arcate slanciate si impostano su tre co-

(1) *Le Cicerone*, pag. 75.

lonne di marmo, e le due di centro e le due laterali, prendendo a considerare i due archi, sono più sporgenti della mediana.

*
* *

Un altro bell' esempio di architettura medioevale è l'antico palazzo *Panciatichi* innalzato da Vinciguerra d'Astancollo Panciatichi tra il 1313 ed il 1332; ma pur troppo le sue condizioni presenti sono poco sicure, minacciando la rovina di parti molto interessanti.

Fotogr. Alinari *Bongini*

PALAZZO PRETORIO - Il Cortile

Il palazzo *Pretorio* — che il Tigri (p. 104) dice costruito nel 1367 e il Tolomei (p. 40) nel 1368, mentre il Repetti (p. 442) lo ritiene più antico asserendo che fino dal 1220 vi risiedevano i Podestà — fu restaurato tra il 1839 e il 1846, e la facciata rifatta sullo stile primitivo. Le finestre sono bifore a due archi trilobati in pietra; sulle mura campeggiano gli stemmi di antiche famiglie e su tutti giganteggia quello cittadino dove la scacchiera a guisa di scudo è sorretta da due orsi. Sulle pareti e sui grandi pilastri del cortile, sono murati gli stemmi in pietra o in terracotta di coloro che ebbero pubbliche cariche; il Çapitano Palmieri Altoviti (1296) Jacopo degli Alberti podestà (1331) Neri Pitti (1447). Luca Pitti (1498)

Niccolò di Piero dei Pazzi, capitano (1518) e tanti altri che sarebbe troppo lungo enumerare.

Le ampie e robuste vôlte del porticato sono pure rivestite di stemmi a colori di cui pochi intatti e la maggior parte completamente ridipinti con tinte stonate.

L'antichissimo sedile in pietra ricorda gli ordinamenti di giustizia: qui sedevano infatti i giudici per amministrarla saggiamente come si legge nella iscrizione: HIC LOCUS ODIT, AMAT, PUNIT, CONSERVAT, HONORAT, NEQUITIAM, LEGES, CRIMINA, IURA, PROBOS.

*
* *

Di fronte alla chiesa di *S. Giovanni Fuorcivitas* s'erge l'antico palazzo *Fioravanti* ora *Gherardi*, che nella sua parte superiore conserva una bella loggia in mattoni con decorazioni in colori negli sguanci degli archi.

La parte mediana in pietra è stata restaurata, e sono state poste nuove finestre che non seguono il giro delle vecchie arcate. La parte inferiore è completamente rifatta con bozze di pietra, come il lato destro con le belle finistre bifore che riprendono il primitivo disegno.

*
* *

L'antico palazzo *Vescovile* è stato deturpato da cattivi restauri che hanno totalmente cambiata la sua struttura originale, ma ad esso si connettono ancora i più interessanti ricordi storici perchè nelle sue stanze abitarono Federigo Barbarossa, Giovanni Paleologo, Urbano II, Eugenio II, Eugenio IV: e gli stemmi che ricoprono le sue mura sono i documenti preziosi della sua vita passata.

*
* *

Il palazzo *Forteguerri*, il *Ganucci Cancellieri*, il *Palazzaccio* edificato nel 1524 sopra l'antico palazzo del *Popolo*, quello del principe *Rospigliosi-Pallavicini* e l'antico *Sozzifanti* passato poi al municipio e la cui costruzione risale al 1527, appartengono, quantunque in gran parte trasformati, al Rinascimento; quest' ultimo palazzo insieme a quello *Baldi* nel corso Vittorio Emanuele ed al *Ganucci-Cancellieri* è dal Gurlitt (1) attribuito al Buontalenti.

(1) *Geschichte des Baröckstiles in Italien,* von CORNELIUS GURLITT, pag. 238. Stuttgart verlag von Ebner e Seubert (Paul Neff) 1887.

L'eleganza del XVI secolo ci si rivela nella loggia dello *Spedale del Ceppo*, che, per la struttura organica e per la decorazione sembra derivare dal nostro Spedale degli Innocenti dove l' arte del Brunelleschi e di Andrea della Robbia ha lasciato il suo suggello di bellezza. L' aspetto semplice e severo della linea architettonica, con le sei arcate di fronte e le due laterali sorrette da robuste colonne in pietra, con capitelli che si seguono presentando lo stesso motivo ornamentale, è illeggiadrito dal fregio e dai tondi robbiani di così vivace e luminosa intonazione.

L' istituzione dello Spedale rimonta al XIII secolo e pare che l'antico nome *Cippum pauperum* si connetta alla leggenda di un

Fotogr. Alinari *Bongini*

LO SPEDALE DEL CEPPO

ceppo secco, miracolosamente a un tratto rifiorito. Allan Marquand (1) in suo recente articolo lo fa derivare dalla società religiosa dei fratelli Agostiniani conosciuta col nome di Santa Maria del Ceppo.

Leone X nel 1522 nominò il frate Leonardo Buonafede amministratore dello Spedale di S. Maria Nuova a Firenze e di questo di Pistoia. La costruzione della loggia è di poco posteriore a questa data e secondo il Marquand è del 1525, anno segnato in un medaglione; certamente fu iniziata mentre era in carica lo spedalingo fiorentino che deve anzi esser stato il committente ed il

(1) *The Decoration of the Ceppo Hospital at Pistoia.* (v. « The Brickbuilder » devoted to the interests of Architecture in materials of clay, published monthly, by Rogers and Manson. Boston. November, 1902).

fautore della fabbrica nel suo insieme e nelle sue parti così tipicamente fiorentine.

***

Il Gurlitt (1) ritiene, forse con troppo ottimismo, che *una maravigliosa fioritura*, sono le sue parole, si sviluppasse nelle costruzioni profane del XVIII secolo, ed in esse vede per di più una fondamentale influenza della scuola fiorentina della fine del XVI secolo: così nel palazzo *Amati Cellesi* costruito nel 1720 dal padre Giovanni Battista Baldi di Pistoia, nel palazzo *de' Rossi* (1749) dovuto all'architetto Raffaello Ulivi da Pistoia, nel palazzo *Montemagni* (1752) del Cilli ed infine nei palazzi *Tolomei* (1786) e *Vescovile* (1787) ideati da Stefano Ciardi.

Lo scrittore ha pure parole di lode per i palazzi *Marchetti* e *Talini* eretti dal Baldi e vi trova riminiscenze dello stile Vasariano ed anche del primo Rinascimento.

Riguardo al *Liceo Forteguerri*, costruito su disegno di Gherardo Silvani, egli vi trova affinità stilistiche con alcuni palazzi fiorentini tra i quali, quello Conti in via dei Conti (2). In uno degli ultimi capitoli di questo libro, denso di notizie ed osservazioni su un periodo artistico spesso maltrattato con eccessiva violenza dalla critica, si diffonde sulle costruzioni dei teatri, accennando come ad Antonio Galli Bibbiena, nato a Parma nel 1700 e morto a Milano nel 1774, si debba la riedificazione del teatro *Manzoni* (1755), già fondato nel 1677 dalla *Accademia dei Risvegliati* e rifatto poi nel 1842 e 1864 su nuovo modello (3).

III.

SCULTURE

La scultura ha svolta in Pistoia tutta la sua storia magnifica, dalle timide e rozze manifestazioni dell'arte plastica sugli architravi alle potenti e vitali creazioni dei pulpiti di *S. Giovanni Fuorcivitas* e di *S. Andrea;* e, da questi, alla già realistica scuola del Verrocchio, per arrivare alla grazia squisita del Rinascimento rappresentata da Bernardo ed Antonio Rossellino.

---

(1) Op. cit., pag. 262.
(2) Id., pag. 444.
(3) Id., pag. 498.

Io cercherò per quanto mi è possibile, di accennare alle sue fasi salienti, come alle sue soste più o meno prolungate, e alla sua evoluzione dalle forme embrionali alle più progredite.

Le sculture romaniche primitive derivano dai sarcofaghi romani della decadenza e in parte anche dai bassorilievi eseguiti da artisti bizantini sulle cassette d'avorio; e bisogna convenire che in Italia esse restano inferiori a quelle del Nord; mentre poi, le più progredite non sempre sono tali per l'influenza d'oltr'alpe, come vorrebbe il Kraus (1).

Forse una delle prime manifestazioni di quel periodo incerto, non ancora bene individualizzato nelle sue concezioni, si trova nelle figure scolpite nei capitelli dei pilastri che sostengono l'architrave di *S. Andrea* da un certo maestro Enrico, come si legge nella iscrizione: MAGISTER ENRICUS ME FECIT, sopra alla scena dell'Annunziazione.

Non sappiamo l'anno in cui furono eseguiti i bassorilievi, ma per la loro notevole inferiorità rispetto ai lavori del Gruamonte esistenti in Pistoia si sarebbe indotti a ritenerli anteriori.

Certo le infelici condizioni del lavoro corroso in gran parte dal tempo, la mutilazione operata negli sguanci dei capitelli per aprire la porta della chiesa, non facilitano lo studio delle composizioni, in cui si vede l'angiolo che si presenta a Zaccaria e poi alla Vergine intenta a filare secondo l'antica iconografia, mentre S. Giuseppe sta appoggiato ad una sega.

Si distingue abbastanza bene *L'incontro della Madonna con S. Elisabetta*; del resto tutti questi soggetti sono spiegati da iscrizioni corrose e frammentarie. Basta un occhiata per rilevare subito la rozzezza della modellatura e l'assoluta rigidità che dà ai personaggi un aspetto di idoli mummificati.

GLI ARCHITRAVI

L'architrave della chiesa di *S. Giovanni Fuorcivitas* per le sue particolarità stilistiche sembra anteriore a quello di *S. Andrea* eseguito da Gruamonte insieme al suo fratello Adeodato; e il Bode (2) infatti lo ascrive al 1162, mentre tutti gli altri scrittori,

---

(1) *Geschichte der Christlichen Kunst*, pag. 231, von FRANZ XAVIER KRAUS. Zweiter, Band, Erste Abtheilung. Mittelalter. Freiburg Breisgau, Herder'sche, Verlagshandlung 1897.

(2) *Die Italienische Plastik*, von WILHELM BODE, pag. 12. Berlin, Georg Reimer 1902.

il Ciampi, il Tolomei ed il Tigri ecc. lo ritenevano del 1180. e tra i più recenti anche il Reymond (1) conservò la medesima data.

Un iscrizione spiega il soggetto: CENANS DISCIPULIS CHRISTUS DAT VERBA SALUTIS. CENA NOVA TRIBUIT LEGE VETEREM QUOQUE FINIT: ed un'altra sopra l'arco dimostra come il solo Gruamonte sia l'autore del bassorilievo: GRUAMONS MAGISTER BONUS FEC HOC OPUS.

La scena è svolta secondo l'Evangelo di S. Giovanni e precisamente quando Cristo svela il traditore: *Egli è colui, al quale io darò il boccone dopo averlo intinto. E avendo intinto il boccone lo diede a Giuda Iscariot, figliuol di Simone.* Questi è in-

Fotogr. Alinari *Bongini*

ARCHITRAVE DELLA CHIESA DI S. GIOVANNI FUORCIVITAS

fatti inginocchiato dall'altro lato della tavola dove sono seduti i discepoli, tiene con ambe le mani il tovagliolo e riceve a bocca aperta il nutrimento da Gesù. Ma lo scultore è un grossolano interprete di questa scena così cara agli artisti italiani dal XV. secolo al XVI, ed è incapace di trasmettere la vita ed il movimento alle sue figure. Le teste. immobilizzate nella medesima posizione, non esprimono l'ansioso interrogarsi dei discepoli accennato pure da S. Giovanni: *Laonde i discepoli si riguardavano gli uni gli altri stando in dubbio di chi dicesse;* e passando dal concetto svolto

(1) MARCEL REYMOND. *La sculpture florentine.* Le prédécesseurs de l'Ecole florentine et la Sculpture florentine au XIV Siècle, pag. 50, Florence, Alinari frères 1897.

con tanta povertà di mezzi alla tecnica, è facile ravvisare i difetti organici del rude scalpellino, il quale ha ottenute le pieghe tracciando solamente linee fortemente solcate a semicerchio sulla tovaglia e sulle vesti.

Par quasi impossibile che il bassorilievo dell'architrave di *S. Andrea*, dopo lo spazio di solo quattro anni segni un progresso così notevole nella maniera di Gruamonte; qui già in lui si nota lo sforzo per riprodurre ciò che ha veduto con i proprî occhi e

Fotogr. Alinari *Bongini*

ARCHITRAVE DELLA CHIESA DI S. ANDREA

non secondo la falsariga di una formola tradizionale. Lo scultore ha avuto come compagno di lavoro il fratello Adeodato e nella iscrizione incisa sotto alle sculture si leggono i due nomi: FECIT HOC OP. GRUAMONS MAGIST. BON. ET ADODAT FRATER EIUS; al di sopra è spiegato il soggetto: VENIUNT ECCE MAGI, SIDUS REGALE SECUTI † FALLERIS HERODES QUOD XRM (Christum) PDERE (perdere) VOLES. † MELCHIOR, GASPAR. BALTASAR † MAGOS STELLA MONET. PUERO TRIA MUNERA DONANT.

Non è facile stabilire esattamente la parte della composizione eseguita da Gruamonte e dal fratello; anche nella figura centrale di Erode davanti a cui sta inginocchiato il messo che deve annunziargli la venuta dei re Magi, sebbene più rozzamente scolpita delle altre e con la grossa testa sproporzionata al corpo, si

ritrovano le medesime pieghe a spirale sulle orlature del manto come nei lembi ripiegati del tovagliolo tenuto da Giuda nel bassorilievo di *S. Giovanni Fuorcivitas*.

Il gruppo di sinistra con i tre re Magi a cavallo è senza dubbio il più interessante; le solcature sulle vesti sono meno violenti e profonde, minute anzi e numerose, denotando quasi la leggerezza, della stoffa. I destrieri, anche nelle loro forme legnose, indicano un tentativo di movimento. Il tipo delle teste si ripeterà ugualmente nella presentazione dei doni profetici a Gesù Bambino tenuto in braccio dalla Madonna, mentre S. Giuseppe se ne stà appoggiato ad un bastone.

Il profilo è più regolare nei due primi re barbuti, il terzo ha la faccia larga, rasata e le mandibole molto sviluppate; l'orecchio è in tutti i personaggi piccolissimo e impostato molto in alto. Un grazioso motivo di rosoni racchiusi da volute a guisa di tralci orna il fondo. Lo Schmarsow (1) fa notare alcune particolarità stilistiche in certi tratti fisionomici, come le labbra sporgenti e chiuse strettamente, comuni a tutta questa scuola; e trova anche alcune analogie tra il tipo del S. Giuseppe ed i vecchi profeti di Lucca. Il modo di panneggiare le vesti ricorda le tendenze convenzionali dell' arte primitiva unitamente a quelle dell' arte longobarda.

Nel bassorilievo dell' architrave di *S. Bartolomeo in Pantano* si avverte più completo l' influsso e la derivazione dalle sculture romane dei sarcofagi di cui si hanno interessanti saggi nel Museo Lateranense a Roma. Vi è rappresentato il Cristo nell'atto di formulare i comandamenti riportati nella iscrizione: PAX EGO SUM VOBIS QUO SIT FIRMISSIMA DO BIS, CERNITE, DISCRETE, QUIA SUM DEUS ECCE VIDETE; ME QUOQUE PALPATE, SICUT DEBETIS AMATE, EXPLO SIS MORBIS PER CLIMATA QUATUOR ORBIS. FONTE SACRO LOTUM MUNDUM CONVERTITE TOTUM.

I dodici apostoli indossano la tunica ed il pallio secondo la foggia dei consoli, tenendo i rotuli spiegati o un libro invece della *mappa circensis* e dello *scipio*, mentre S. Pietro porta le chiavi; alle due estremità dell' architrave si scorgono due angioli di cui uno in atto di benedire.

La modellatura è sommaria, primitiva, le pieghe si seguono abbondanti sulle vesti, ora avvolgenti, ora diritte, con una certa

---

(1) *S. Martin von Lucca* etc., pag. 38.

varietà; le teste però sono tutte impostate allo stesso modo e solo due si volgono di profilo; tutte mancano di espressione. Nei corpi di S. Giovanni, S. Pietro, S. Andrea lo scultore ha cercato, piegando e divaricando appena le gambe, di accennare il movimento.

Non sappiamo con esattezza chi sia l'autore ed i nomi di maestro Roberto come scrisse il Cavalcaselle, e di Rodolfino come affermò il Reymond, sono semplici ipotesi che dovrebbero essere controllate da notizie storiche più precise; è probabile che il lavoro sia stato eseguito contemporaneamente alla facciata ed alla ricostruzione della chiesa nel 1167, quando, come abbiam visto, era operaio Rodolfino.

Fotogr. Alinari *Bongini*

L' ARCHITRAVE DI S. BARTOLOMEO IN PANTANO

Il modo di lavorare il tondo su cui campeggiano queste sculture ha per lo Schmarsow un'importanza e un interesse speciale, perchè tutti i motivi ornamentali scavati dovevano essere riempiti di pasta più o meno chiara o scura in modo che i corpi di per sè abbastanza piatti avessero un maggiore rilievo (1).

L'architrave di *S. Pietro* è decorato dalle statuette di Cristo, della Madonna e dei dodici apostoli scolpite in tante nicchie, sepa-

---

(1) Op. cit., pag. 40.

rate da piccole colonne in parte rovinate e rifatte in tempi recenti. Il difetto principale della composizione è la rigidità delle figure e la simmetria di alcuni movimenti, ma in essa lo studio delle pieghe il disegno accurato dei volti dimostrano che l'artefice che l'ha eseguite e di cui non si conosce il nome, deve essere posteriore di vari anni al ricordato Gruamonte ed allo scultore dell'architrave di *S. Bartolomeo*. Il panneggiato non è più ottenuto con solcature profonde, numerose, rotondeggianti nel giro delle pieghe, ma segnato con una semplice incisione netta e precisa. Per certi caratteri si avvicina al pulpito di Guido da Como; ma nel modo di trattare le vesti se ne allontana sensibilmente.

Questo artista doveva certamente conoscere la tecnica caratteristica a certi oggetti bizantini come cassette, dittici e teche eburnee, ma il suo scalpello era incapace di dar vita alle sue creazioni, che rappresentava quali pietrificate imagini di un simbolo. Piccoli fori fatti col trapano su i capelli e le barbe degli apostoli rilevano meglio i particolari, la palla dell'occhio è sporgente, le faccie larghe con lineamenti ben pronunziati. I piani anatomici sono girati con una certa morbidezza denotando in questo senso un progresso ed una innovazione.

Il Cristo consegna le chiavi a S. Pietro accanto a cui sta la Madonna col velo in testa e le mani aperte come le imagini delle *Oranti* nei cimiterî cristiani dei primi secoli; il costume indossato dagli apostoli è quello romano; chi tiene un libro sotto il braccio, chi un rotulo, e col gesto accennano il gruppo del Redentore e di S. Pietro.

Sopra alle arcate delle nicchie è incisa questa iscrizione: MIRA POTESTATIS QUA DANTUR REGNA BEATIS — REGIS CENSURA TIBI DAT PER SECLA FUTURA — SI QUIS SOLVATUR IN TERRIS SIVE LIGATUR — PER TE SIT TUTUS, PER ME SUPER ASTRA SOLUTUS.

Il Ciampi (1) suppone che un certo maestro Bono il quale, com'egli scrive, lavorava nel 1265 alla vôlta della cappella di S. Iacopo e nel 1266 alla costruzione della chiesa di *S. Maria Nuova*, possa essere l'autore di questo architrave; ma le ragioni non mi sembrano convincenti; che le sculture siano state eseguite intorno a quell'epoca è probabile giacchè nel 1263 fu restaurata la chiesa e incominciata la facciata ed anche lo Schmarsow dice che non sono anteriori al restauro del 1263-1270 (2).

---

(1) Op. cit., pag. 34.

(2) Op. cit., pag. 40 nota 3.

Questo bassorilievo che in ordine cronologico come vedremo segue il pulpito di Guido da Como, ho voluto unirlo con gli altri architravi per avere così completa la loro storia.

* * *

La scultura ha dunque avuto una parte importante nella decorazione delle facciate e specialmente degli architravi delle porte. I leoni a tutto rilievo accovacciati sopra le cornici in atto di atterrare un uomo ed un orso come in *S. Giovanni Fuorcivitas*, un drago ed un uomo come in *S. Andrea* ed in *S. Bartolomeo in Pan-*

Fotogr. Alinari *Bongini*

ARCHITRAVE DELLA CHIESA DI S. PIETRO

tano, danno un aspetto tutto medioevale alle chiese, e li vedremo anche collocati su mensole e sporgenti dalla facciata di *S. Pietro* insieme al formidabile grifone modellato con tanta grandiosità.

Questi ferini animali simboleggianti forse la vittoria della chiesa sull'eresia appartengono più o meno al periodo di costruzione delle facciate.

I PULPITI

Giustamente il Kraus (1) mette in rilievo l'importanza dei pulpiti medioevali o lo scopo religioso che avevano ed il posto che dovevano occupare presso il presbiterio, quando la predicazione dei sacerdoti dall'alto degli amboni seguì quella del vescovo dall'alto della Cattedra dietro l'altare del coro.

Il pulpito che si trova nella chiesa di *S. Michele in Groppoli* rappresenta bene lo stato embrionale. E lo scultore, come dice il Venturi (2), *sembra un campagnolo che nelle ore d'ozio per far divertire i ragazzi, faccia saltare fuori come da legno dolce, sbozzate le teste.* Infantili dunque nel concetto e nella forma le rappresentazioni, che hanno una così stretta relazione con gli architravi. La sua importanza dunque non viene tanto dal lavoro in sè, quanto dal fatto notato dallo Schmarsow che i pulpiti delle città vicine sono rovinati o spariti e quindi esso resta uno dei pochi superstiti e rappresentanti di quell'epoca primitiva.

Non so perchè il Mothes (3) chiami la chiesa *La Madonna dei grappoli* contro l'uso degli autori pistoiesi e contro l'opinione sostenuta tanto dal Förster come dallo Schnaase che ne fecero derivare il nome, *S. Michele in Groppoli*, da un luogo tra Pistoia e Pescia, del quale egli nega perfino l'esistenza. La rozza statua di S. Michele, conservata ancora nell'interno della chiesa rappresentava forse il santo tutelare di essa, ed un tempo doveva stare sulla facciata come quella di Guido da Como nell'Oratorio di *S. Michele in Cioncio* ora *S. Giuseppe*. Ho messo semplicemente avanti questa ipotesi per contribuire alla spiegazione del nome ormai da tutti riconosciuto e ammesso: ulteriori ricerche in proposito potrebbero chiarir meglio la cosa.

Il pulpito di forma quadrangolare e addossato ad una parete, fu rimosso certamente dall'antica posizione: sorte capitata, come vedremo, a quasi tutti gli amboni medioevali; è sorretto da tre co-

---

(1) *Geschichte der Christlichen Kunst*, pag. 478-479, von Franz Xavier Kraus. Zweiter, Band. Erste Abtheilung, Mittelalter. — Freiburg im Breisgau. Hender'sche, Verlagshandlung 1897.

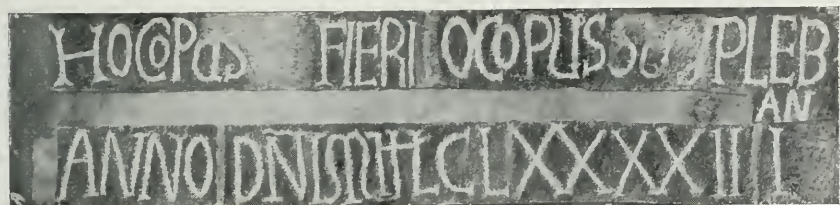
(2) « Rivista d' Italia », 15 Gennaio 1898.

(3) Op. cit., pag. 739.

Fotogr. Alinari *Bongini*

IL PULPITO DELLA CHIESA DI S. MICHELE IN GROPPOLI

lonne, due delle quali impostate, secondo la tradizione, sulla groppa di leoni atterranti un drago ed un uomo. Un certo spirito decorativo. sebbene non ancora dirozzato, si nota nelle teste leonine, bovine e umane scolpite nei capitelli, che vedremo riprodotte in alcune formelle marmoree nel presbiterio di *S. Andrea.*

Un iscrizione mutila, corrosa dal tempo, ci fa conoscere la data del lavoro, ma non il nome del rude sbozzatore; io ho voluto lucidarla sul posto e riportarla tale e quale, notando che, nel vero, lo spazio tra HOC OPUS e FIERI è assai maggiore e avrebbe potuto contenere il nome dell'artefice colla parola FECIT:

Non mi pare che le lettere OCOPUS possano indicare, a così breve distanza, la ripetizione delle parole HOC OPUS; crederei piuttosto che si riferissero al nome del committente, che si potrebbe p. e. supporre si chiamasse *Procopius* e fosse sottopievano della chiesa, se le lettere corrose potessero leggersi SUB. Allora, sempre in via di ipotesi, la traduzione potrebbe essere questa: Questa opera di... fece fare Procopio sotto pievano nell'anno del Signore 1193. Il Milanesi (1) dà erroneamente la data 1180.

Nei bassorilievi noi avvertiamo un progresso dalle sculture degli architravi di *S. Giovanni Fuorcivitas, S. Andrea, S. Bartolomeo in Pantano;* le figure sono meglio disposte secondo la scena che devono rappresentare, ma la tecnica è rimasta stazionaria con le solite solcature profonde e uniformi che caratterizzano la grettezza della imaginazione e sopratutto l'inesperienza della mano. Le sculture ornano due faccie del pergamo: in quella di prospetto, *La fuga in Egitto*, la Madonna a cavallo dell'asino ha in collo il bambino Gesù avvolto nelle fascie ed è preceduta da S. Giuseppe che tiene l'animale per le briglie agitando lo staffile, e seguìta dai pastori col gregge; uno di questi porta la corba sulle spalle come nel *Menologio* della Biblioteca Vaticana, un'altro suona il corno come i tritoni dell'antica mitologia, in alto volano gli angioli, deboli rimeniscenze delle statue della Vittoria su gli archi

(1) MILANESI. *Opere di Giorgio Vasari* ecc. Tomo I., pag. 325.

trionfali romani. Descriverò in seguito *la Natività* interpretata con maggiore crudezza, perchè deve servirmi di punto di partenza nell'esame comparativo che intendo fare con la medesima scena espressa negli altri pulpiti. Nella *Visitazione*, il S. Giuseppe appoggiato ad un bastone ricorda la stessa figura scolpita nell'architrave di *S. Andrea*.

Lo Schmarsow (1) crede, non so con qual fondamento, che i rilievi fossero dipinti; più probabile è la sua ipotesi che la testa di Satana, sia stata il sostegno del leggio insieme ai tre evangelisti come nel pulpito di *S. Bartolomeo in Pantano*.

Guido da Como prima di lavorare al pulpito di *S. Bartolomeo in Pantano* aveva nel 1199 eseguito un pergamo per il Duomo che fu ricordato dal Fioravanti nel suo *Vacchettone* (Archivio comunale di Pistoia) e dall'Arferuoli nelle sue *Historie Pistoiesi* (Archivio capitolare di Pistoia); ora esso più non esiste e fu distrutto forse, come scrive il dott. Alberto Chiappelli (2) tra il 1562 e 1563. Egli crede che le formelle poste ad ornamento del *Battistero* rinnovato nel XVII secolo, quelle incastrate nel Presbiterio di *S. Andrea* e quelle trovate nel pavimento della Cattedrale e ora conservate nella sala capitolare di *S. Francesco*, siano i resti del pulpito.

Io divido piuttosto l'opinione del Beani (3), che tali formelle appartenessero invece al « chiuso o *cancelli* del coro che dal pulpito si estendeva fino alla terza colonna ». L'ipotesi è avvalorata dalle notizie dell'Arferuoli stesso, che scrisse come il pergamo fosse pieno di figure, mentre le formelle marmoree esistenti, presentano invece una caratteristica decorazione a rosoni, e nel loro numero eccedono i limiti imposti ad un ambone quadrangolare così comune in quell'epoca.

Se Guido da Como, come scrissero tanto il Fioravanti come l'Arferuoli, è l'autore dell'antico pergamo del Duomo, questo sarebbe il suo primo lavoro invece che le sculture della facciata di *S. Martino* in Lucca incominciate nel 1204, come ritenne lo Schmarsow (4) nel suo magistrale studio già citato sul maestro

---

(1) Op. cit., pag. 42.

(2) « Arte e Storia » diretto da G. Carocci 1895, pag. 161.

(2) Mons. Can. GAETANO BEANI. *La Cattedrale Pistoiese. L'Altare di S Iacopo e la Sacrestia de' belli Arredi*. Appunti storici documentati, pag. 17. Pistoia, Casa tipo-lito Sinibuldiana G. Flori e C. 1903.

(4) Op. cit.

Fotogr. Alinari *Bongini*

IL PULPITO DI GUIDO DA COMO

Chiesa di S. Bartolomeo in Pantano.

comacino, così giudicato dal Kraus (1): *Lo Schmarsow ha unito in una sola persona Guido e Guidetto, il che non è ammissibile; ma egli ha il gran merito di aver messo in evidenza per il primo il significato di questi lavori per la storia dell'arte.*

Il pergamo di *S. Bartolomeo in Pantano* è l'opera d'arte di Guido più completa ed interessante, quella in cui la sua personalità maggiormente emerge con i difetti e le qualità dello stile che gli è proprio. È di forma quadrangolare, in marmo, e diviso in quattro pannelli istoriati da bassorilievi soprapposti; in quelli di fianco sono scolpite decorazioni finissime che, anche per la diversa qualità del marmo, sembrano d'epoca posteriore; si direbbero formelle aggiunte dopo.

Tutta questa massa organica è sorretta da tre colonne; la centrale, di marmo bianco venato di Serravezza, è impostata sulla schiena d'un uomo ricurvo creduto il ritratto dello scultore come nel pergamo di Barga; le laterali poggiano sulla groppa di due leoni.

L'opera di Guido da Como ha con quella di Barga alcuni punti di somiglianza: l'aquila infatti che sostiene il leggio in *cornu evangelii* insieme alle figure simboliche degli altri evangelisti è quasi uguale, tanto nella forma — di colomba piuttosto che di uccello rapace del quale non ha che gli artigli — come nella esecuzione; mentre è davvero affatto diversa dalla gallina dai pulcini d'oro del tesoro di Monza, riprodotta nel bassorilievo della porta del XIII sec. a *S. Giovanni* nella stessa città, che lo Zimmermann (2) ha giudicata simile per il modo speciale di disegnare le penne e superiore per altri caratteri. Il Venturi (3) combatte giustamente questa opinione e mi pare basti un semplice confronto tra i lavori per rilevare le differenze tecniche che corrono tra essi. Lo Schmarsow (4) dimostra con le sue ricerche e notizie sul pulpito di Barga come per l'epoca e la scuola esso si avvicini a questo di *S. Bartolomeo*

(1) *Geschichte der Christlichen Kunst*, von Franz Xavier Kraus. Zweiter, Band, Zweite Abtheilung. — *Renaissance und Neuzeit*. Erste Hälfte, pag. 88. Freiburg im Breisgau. Herder'sche, Verlagshandlung 1900.

(2) *Oberitalischer Plastik im frühen und hohen Mittelalter von* Max G. G. Zimmermann, pag. 172. Leipzig, verlag von H. G. Liebeskind 1897.

(3) A. Venturi. *Storia dell'Arte Italiana*. Vol. II., pag. 92. Dall'arte barbarica alla romanica. Milano, U. Hoepli 1902.

(4) Op. cit., pag. 86.

in Pantano, e come l'autore sia forse uno scolaro di Guido da Como. Mi par strano che il Mothes (1) trovi nel pergamo di *S. Bartolomeo* una parentela coi lavori di Nicola Pisano quando la loro tecnica non solo, ma anche il sentimento, è assolutamente agli antipodi. Guido da Como eseguì i suoi bassorilievi nel 1250 secondo l'iscrizione laudativa scritta nella parte inferiore: SCULPTOR. LAUDAT. (us) Q. (ui) DOCT. (us) IN ARTE. PBAT. (probatus) — GUIDO DE COMO. ME. CŨCTIS (cunctis) CARMINE. PMO. (promo) — A. D. MCCL. EST. OP. (operi) SAN. (us) SUPESTAS. (superestans) TURRISIAN. (us) Q. (namque) FIDE. PNA. (prona) VIGIL. HC. (hunc) DS. (Deus) IN. (inde) CORONA.

Il Ciampi (2) ha tralasciato l'ultima riga e crede che Guido da Como non avendo finito i lavori, i più scadenti fossero eseguiti da un certo Turrisiano. Lo Schmarsow (3) ritiene questi invece il poeta dell'iscrizione o meglio l'epigrafista; alcune differenze nelle storie egli le spiega piuttosto in relazione al soggetto ora più semplice, ora più complicato.

La testa ghignante e cornuta di Lucifero fa da piedistallo al gruppo simbolico dei quattro evangelisti; su di una specie di mensola ornata s'ergono in *cornu epistolae* i tre scrittori apostolici, quello centrale dallo Schmarsow creduto S. Paolo ed i laterali S. Luca e S. Giovanni.

Da un iscrizione del 1591 si conosce in Alessandro da Ripa milanese *lo spirito bizzarro* a cui si devono le trasformazioni di quell'epoca, la rimozione del pergamo e l'adattamento a cantoria.

La parola *decoravit* si riferisce probabilmente alle formelle ornate che credo non appartenenti all'antico pulpito. Se si osservano le tre colonne con i rispettivi capitelli, in origine combacianti col pulpito, ci accorgiamo che la centrale, sorretta dall'uomo ricurvo, è impostata più in alto, e forse, come dice lo Schmarsow (4), il gruppo degli Evangelisti si trovava in mezzo alla faccia di prospetto se l'ordinamento corrispondeva a quello di *S. Giovanni Fuorcivitas*. Così, secondo lo scrittore, le storie dovevano essere disposte diversamente: alla *Annunziazione* doveva seguire *la Natività*, alla *Adorazione dei Re Magi, la Presentazione al Tempio;* i pannelli che mostrano l'infanzia del Cristo dovevano stare accanto da un lato, in linea orizzontale.

---

(1) Op. cit., pag. 748.
(2) Op. cit., pag. 37.
(3) Op. cit., pag. 62.
(4) Op. cit., pag. 59 e seg.

Non so se possiamo credere a tutte le sottigliezze ed alle ipotesi dello Schmarsow specialmente riguardo alla coloritura di alcuni fondi dove campeggiano le figure, ed ai particolari delle vesti che, secondo lui, dovevano essere finiti dalla pittura insieme ai capelli e alle corone, mentre nella colomba dello Spirito Santo, nel lavoro a viticcio della cornice, sulle penne dell'Aquila, crede di vedere ancora le traccie dell'antica doratura. Anch'egli, come il Mothes ed altri, ritiene che l'uomo che fa da sostegno alla colonna centrale sia il ritratto di Guido da Como rappresentato curvo dagli anni e dalla fatica dell'opera sua.

Tanto lo Zimmermann (1), come il Bode (2) riconoscono nel Begarelli le qualità di un buon decoratore e ne sono principale esempio i ricchi capitelli ed il già ricordato motivo della cornice. Il primo scrittore che ha studiato a fondo il carattere della Plastica medioevale in Italia, dedicando pagine interessantissime alle sculture dell'Antelami a Parma, definisce con poche, ma succose parole la maniera di Guido da Como, dicendo che per lui, come per gli altri maestri comacini, il rilievo è come *un calco applicato ad un fondo liscio con cornice rilevata e nel quale le figure si presentano come sopra una scena.*

Lo scultore paziente leviga il marmo come l'avorio, si occupa più della materia su cui deve lavorare, che della forma o dell'atteggiamento da darsi al corpo umano; questo in tutte le composizioni è inanimato, e i pezzetti di smalto nero che si vedono negli occhi danno un aspetto ancora più insignificante alla fisonomia. Eppure un progresso è già visibile: le figure non sono più così impacciate nelle loro tuniche, come nelle sculture degli architravi, e una certa agilità di mossa si comincia a notare, p. e. nel *Cristo tornato dal Limbo.* Quasi tutte le scene però sono difettose per la troppo simmetrica disposizione dei gruppi, come nell'*incredulità di S. Tommaso, nel Cristo che apparisce ai discepoli*, dove gli apostoli hanno lo stesso movimento del braccio quasi ad angolo retto coll'asse del corpo: e così nei tre personaggi che seguono Gesù nella prima storia già ricordata. Guido da Como ha spiegato con una iscrizione i vari soggetti trattati nei quali io ritrovo la stessa mano, specialmente nel tipo del Cristo, che è riprodotto uguale; ma il modo di disegnare le pieghe, facendole accartocciare a guisa di imbuto rovesciato all'estremità delle tuniche o nelle coltri del letto nella *Natività*, può essere carattere, più

(1) Op. cit., pag. 203.
(2) Op. cit., pag. 14.

che individuale, acquisito per tradizione artistica, giacchè si ritrova negli intagli in avorio bizantini e nelle imitazioni posteriori, come ad esempio in un frammento di cofano del Museo Oliveriano di Pesaro, nella coperta del tesoro del Duomo di Hildesheim, in un avorio della collezione Stroganoff a Roma, tutti riprodotti nel recente volume del Venturi (1). La Madonna nella *Natività* come nella *Presentazione al Tempio*, nell'*Annunziazione* e nell'*Adorazione dei re Magi* porta in testa un velo, sempre pieghettato nella stessa maniera.

Io non credo però che, come dice il Kraus (2), i lavori di Guido da Como e specialmente il *S. Martino* in Lucca, che egli trova imparentato con le sculture romaniche del Nord (Chartres, Strasburgo. Bamberga) ci conducano immediatamente fino a Nicola Pisano. L'anello di congiunzione tra le due maniere così diverse, non esiste ancora, e quindi l'artista comacino segna una breve sosta nel movimento evolutivo della Plastica medioevale, e diverge anche dal tronco storico artistico che porta i nomi di Nicola Pisano, di Fra Guglielmo, di Giovanni Pisano.

Alcune note comparative tra il pulpito di Guido da Como e gli amboni di Cagliari furono pubblicate dal Brunelli (3) e dallo Scano (4) rilevando solo alcune somiglianze di secondaria importanza.

Col pulpito di Fra Guglielmo da Pisa nella chiesa di *S. Giovanni Fuorcivitas*, troviamo la continuazione diretta dell'arte di Nicola Pisano insieme a cui l'artista lavorò per l'arca di S. Domenico in Bologna finita nel 1267; e se noi confrontiamo quei bassorilievi con questi di Pistoia vedremo quanta parentela stilistica corra tra i due magistrali lavori e come si ritrovi lo stesso tipo in molti dei personaggi, l'identico modo di panneggiare, quasi che il carattere dello scolaro si sia perfettamente amalgamato con quello del maestro.

---

(1) VENTURI. *Storia dell'Arte italiana*. Vol. II, pag. 610, 621, 625.

(2) *Geschichte der Christhlichen Kunst* etc., cit. pag. 88.

(3) *Appunti sulla Storia dell'Arte in Sardegna*. Gli Amboni del Duomo di Cagliari, pag. 59 a 67. v. « L'Arte » diretto da A. Venturi. Gennaio, Febbraio 1901.

(4) *A proposito del pulpito Pisano dell'antica cattedrale di Cagliari*. « L'Arte » Maggio, Giugno 1901, pag. 204-207.

Fotogr. Alinari *Bongini*

IL PULPITO DI FRA GUGLIELMO

Chiesa di S. Giovanni Fuorcivitas.

Il Marchese (1) scrisse diffusamente sulla famosa arca, non ricordando però il capolavoro di Pistoia, che il Vasari (2) riteneva eseguito da un tedesco, il Ciampi (3) da un lombardo, mentre il Cicognara (4) nell'attribuirlo ad uno scolaro di Nicola Pisano era più sulla giusta via. Finalmente, dopo le dichiarazioni del Burckhardt (5), del Lübke (6), del Bode (7) e del Müntz (8) confermanti l'attribuzione del Tigri (v. Guida di Pistoia, 1854) possiamo riconoscere in Fra Guglielmo l'autore di questa grandiosa opera d'arte da cui emana un così alto culto per la classica antichità.

Anche qui il pulpito è stato probabilmente rimosso, e *ab origine* doveva essere accanto al Presbiterio; è di forma quadrangolare addossato alla parete e sostenuto da mensole, mentre tutta la parte sporgente posa sulle elegantissime colonne che sorgono dalla groppa dei soliti leoni emblematici. Le basi in pietra sono state aggiunte, molto probabilmente, quando smosso il pulpito è stato trovato che i leoni non potevano poggiare più sull' impiantito per la disuguaglianza di livello.

Lo scultore che per la vigorosa modellatura e per i suoi tipi presi da modelli dell'arte pagana, non si direbbe mai un mistico frate domenicano che passò anche per beato, prepara il terreno alla fioritura umanistica in Italia quando mecenati, dotti e artisti si ritempravano alle fonti elleniche e romane.

Il gruppo simbolico dei quattro evangelisti fronteggia maestosamente le storie narrate e scolpite nei pannelli marmorei laterali e di fianco. L'aquila è viva e regale nell'aspetto, colle ampie ali spiegate ed i poderosi artigli ben rappresentanti il carattere del rapace; l'angiolo al di sotto sembra la statua della Vittoria su gli archi trionfali. Il libro che tiene con ambe le mani, come gli altri sorretti dal leone e dal toro, nella loro lu-

---

(1) *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani,* del P. Vincenzo Marchese. Vol. I., pag. 106-122. Bologna 1878.

(2) *Vita di Nicola e Giovanni Pisano.*

(3) Op. cit., pag. 41.

(4) *Storia della Scultura* ecc. Vol. III, pag. 229. Prato, Giachetti 1823.

(5) *Le Cicerone*, pag. 320-321.

(6) *Die Kunst des Mittelalters* von Wilhelm Lübke vollständig neu bearbeitet von professor Dr. Max. Semrau privat dozent der Kunstgeschichte an der Universität Breslau, pag. 264. Paul Neff verlag. Stuttgart 1901.

(7) *Die Italienische Plastik* Wilhelm Bode, pagina 21. Berlin, Georg Reimer 1902.

(8) Eugenio Müntz. *Precursori e propugnatori del Rinascimento.* Edizione interamente rifatta dall'autore e tradotta da Guido Mazzoni, pag. 10. In Firenze, G. C. Sansoni 1902.

centezza vetrina e nel colore sembrano smaltati, ma non ho potuto esaminarli abbastanza da vicino per ritenerli tali in modo sicuro e preciso: credo piuttosto che ad un fondo policromo siano stati adattati dei vetri come negli sguanci di alcune formelle dove stanno i bassorilievi.

Il tipo matronale classico si osserva nelle scene dove apparisce la Vergine, specialmente nella *Annunziazione* e nella *Visitazione*, ove nel profilo muliebre la fronte ed il naso sono quasi disegnati sulla stessa linea. Il sentimento interiore è appena accennato e spesso come in questo bassorilievo manca completamente; le sante donne sembrano preoccupate solo della loro bellezza e non della parte più intima che devono rappresentare in quel dato momento. Così nella *Morte della Madonna* e nella *Crocifissione* il sentimento drammatico vien meno ed è la romanità cesarea o repubblicana col consesso dei senatori, dei consoli, dei tribuni e dei patrizi che l'artista rievoca negli apostoli allineati e seduti col rotulo piegato e nei discepoli della *Laranda ai piedi*, che ricordano, nel tipo delle teste, gli antichi imperatori della Galleria Vaticana e del Museo Capitolino.

La discesa di Cristo all'inferno (ἀνάστασις) e *la morte della Madonna*, dove si vede Gesù che tiene in braccio l'anima di lei sotto le forme di un bambino, sono composizioni che derivano dalla iconografia dell'Arte Bizantina. Alcuni scrittori, tra i quali il Semper (1) credettero che la prima di queste due storie rappresentasse: *Cristo che consegna le chiavi a S. Pietro*, ma l'errore è stato riconosciuto e corretto dal Dobbert (2). Il Müntz (3) scrive giustamente come: *uno dei caratteri della scuola di Nicola Pisano è il sentimento storico. Non solo essa scuola ricorre ai marmi antichi come a modelli di stile, ma anche come a documenti.* E qui l'artista infatti riproduce con la massima esattezza i costumi dell'epoca a cui rimontano le scene religiose.

Anche nella *Pietà* uno dei più bei bassorilievi dell'intero ciclo religioso. Fra Guglielmo ha espresso il momento doloroso colla calma della classica arte antica; e le sante donne fanno l'atto di strapparsi i capelli e lacerarsi le vesti con tranquillità, quasi come in una rappresentazione scenica. I due angioli inginocchiati sono

---

(1) *Uebersicht der Geschichte. Toskanischer sculptur bis gegen das Ende des 14. Iahrhunderts* von HANS SEMPER, pag. 17. Zürich, Druck von David Bürkli 1869.

(2) *Ueber den styl Niccolò Pisano's und dessen Ursprung* von Dr. EDUARD DOBBERT, pag. 64. München Theodor Ackermann 1873.

(3) Op. cit., pag. 10.

Fotogr. Alinari *Bongini*

IL PULPITO DI GIOVANNI PISANO
Chiesa di S. Andrea.

splendide imagini della pura bellezza antica come la fanciulla che volge la schiena all'osservatore nel bassorilievo sottostante e che ricorda una naiade scolpita da greco scalpello.

Gli angioli volanti intorno alla mandorla dove sta Cristo benedicente rammentano i genietti dei sarcofagi, e i due che suonano nel corno gonfiando le gote per lo sforzo, fanno pensare ai tritoni annunzianti la venuta di deità fluviatili o marine; il gruppo sottostante della Madonna tra i discepoli è inferiore agli altri del ciclo. In quasi tutte le composizioni non è bene indicata la profondità d'ambiente e le figure sono spesso addossate su uno stesso piano; ma l'insieme è così grandiosamente concepito che dimentichiamo subito i difetti di qualche particolare ammirando ciò che v'è di bello, direi anzi di magnifico nell'intero lavoro.

*
* *

Fotogr. Alinari *Bongini*

PARTICOLARE
DEL PULPITO DI GIOVANNI PISANO
Una Sibilla.

Il pulpito di Giovanni Pisano nella chiesa di *S. Andrea* è il riepilogo vittorioso di tutti gli altri, evoluti in fasi così diverse; il suo mondo statuario, quale fiumana impetuosa, trascina avanti l'epopea cristiana e la fa cantare come un coro immenso di anime e muovere con un fremito possente di forme.

Egli abbandona la forma quadrangolare e adotta quella esagonale ideata dal padre, presentando così una massa architettonica più decorativa e ricca, resa poi elegantissima dalle colonne che la sostengono dove dai complicati e finissimi intagli dei capitelli si passa alla robusta modellatura dell'uomo, dei leoni, delle aquile, basi incrollabili di tutta questa grandiosa opera d'arte. Ed è sempre la vita, vera ed eterna nelle sue molteplici sensazioni, che passa davanti a noi incessantemente come in caleidoscopio, cosicchè ancora ci sembra un miracolo che una sola mente l'abbia concepita e tradotta nel marmo.

L'importante iscrizione incisa intorno e sotto ai bassorilievi stabilisce in modo assoluto, secondo il Tanfani-Centofanti (1) la nascita di Giovanni a Pisa, contrariamente alle opinioni di chi lo voleva nato in Apulia o in paesi omonimi presso Lucca e Arezzo. Essa ci fa conoscere il nome del committente il lavoro e l'epoca in cui fu finito, omessa, col verso relativo, tanto dal Ciampi come dal Tigri; solo il Tolomei l'ha copiata esattamente:

LAUDE DEI TRINI REM CEPTAM COPULO FINI
CURE PRESENTIS SUB PRIMO MILLE TRICENTIS
PRINCEPS EST OPERIS PLEBANUS VEL DATOR ERIS
ARNOLDUS DICTUS QUI SEMPER SIT BENEDICTUS
ANDREAS UNUS VITELLI QUOQUE TINUS
NATUS VITALI BENE NOTUS NOMINE TALI
DISPENSATORES HI DICTI SUNT MELIORES
SCULPSIT JOANNES QUI RES NON EGIT INANES
NICOLI NATUS SENSIA (scientia) MELIORE BEATUS
QUEM GENUIT PISA DOCTU(M) SUPER OMNIA VISA.

I profeti scolpiti negli sguanci degli archi e le sibille su i capitelli, che in nobile atteggiamento e con gesto eloquente commentano le sentenze scritturali, sono i veri precursori delle creazioni michelangiolesche nella Cappella Sistina; per la larghezza con cui sono disegnate le belle pieghe delle vesti ci ricordano poi testualmente le parole di Leonardo: *tal panno è fatto, cioè, per vestire, e circondare con grazia le membra dov'essi* (i vestiti) *si posano, e non empire in tutto di ventri e vesciche gonfiate, sopra li rilievi alluminati de' membri.* Anche per il modo d'acconciare ed eseguire la fine capigliatura si possono ripetere qui le sapienti ad acute osservazioni del Vinci: *Fa tu dunque alle tue teste li capegli scherzare insieme col finto vento, intorno alli giovanili volti e, con diverso rivoltare, graziosamente ornarli; e non fare come quegli che gl' impiastrano con colla, e fanno parere i visi come se fussino invetriati.*

La composizione che svela più intensamente il carattere drammatico di Giovanni Pisano è: *La strage degli innocenti.* Il dolore che urla, piange e si rivolta disperatamente contro i carnefici, sconvolge i volti e lacera il cuore delle madri e nel suo *pathos* possente comunica tutta l'atroce verità allo spettatore; e se vi fer-

(1) L. Tanfani-Centofanti. *Notizie di artisti tratti da documenti pisani.* Pisa, Enrico Spoerri 1898.

mate su alcuni particolari capirete tutta l'efficacia scenica, tutto il valore di questa trama psichica sottilmente elaborata.

La modellatura dei personaggi sintetica e nervosa dà l'illusione perfetta del movimento che agita quei corpi come se fossero spinti dall'impeto stesso della loro passione. Questa lotta corpo a corpo per salvare il figlio che deve essere ucciso, ha il suo straziante epilogo nel gruppo delle madri che guardano il corpo esanime di lui come per richiamarlo alla vita. Ma sempre in mezzo a questo violento naturalismo — e qui mi sembrano a proposito

Fotogr. Alinari *Bongini*

PARTICOLARE DEL PULPITO DI GIOVANNI PISANO

La strage degl'Innocenti.

le parole del Gebhart — *les coups de ce rude ciseau étaient ennoblis par quelque émotion généreuse venue des pages les plus saisissantes de l'Évangile* (1).

Nella scena della *Natività* con l'episodio della *Annunziazione* e nella *Adorazione dei re magi*, lo scultore s'indugia con grande finitezza anche nei particolari, accarezza con amore infinito la forma, piega mollemente le ampie vesti, plasma in nobile e di-

---

(1) E. Gebhart. *L'Italie Mystique*. Histoire de la Renaissance religieuse au moyen âge, pag. 285. Paris, Hachette 1890.

gnitoso atteggiamento i due re preceduti dall'angiolo e nella figura del più vecchio genuflesso esprime l'omaggio ossequioso e patetico al tempo stesso. Gli angioli poi che svegliano i magi sono creazioni vive, fiorenti di grazia giovanile, certo non superate neppure dai migliori artisti del Rinascimento.

La Crocifissione è interpretata con sentimento nuovo, ben diverso da quello che guidò il padre Nicola; qui non è più il Cristo solo che s' impone nella rappresentazione con pochi personaggi, ma una folla compatta, atterrita, sgomenta, da una parte, e, dall'altra, il commovente gruppo delle sante donne che sorreggono la madre cadente all' indietro svenuta, mentre S. Maria Maddalena gesticola e si lamenta fissando il volto del Redentore.

Il Cristo che accoglie i beati e respinge i reietti non sembra plasmato dallo stesso maestro, essendo il corpo sproporzionato e le braccia modellate con eccessiva durezza; ma in tutto il resto della composizione ritorna a lampeggiare il suo spirito assimilatore del vero, e specialmente nel gruppo degli angioli che scacciano i dannati all'Inferno, dove orribili mostri straziano le loro vittime.

Certo che in questi due ultimi bassorilievi Giovanni Pisano rivela una frettolosità d'esecuzione in contrasto con gli altri così accurati; forse perchè, dopo il lungo lavoro dedicato ad essi, aveva quasi raggiunto il limite di tempo che gli era stato prescritto per finire il pulpito.

Tanto nella *Crocifissione*, come nel *Giudizio finale* troviamo due figure che sembrano copiate dal pergamo di Fra Guglielmo: l'uomo barbuto che si allontana spaventato alla vista del Cristo Crocifisso e la donna volta di schiena e seduta vicino alla Madonna.

Avendo già un idea complessiva di questi pulpiti credo ora opportuno di prendere in considerazione una delle scene bibliche, interpretata in modo così diverso dai vari scultori, per renderne più evidente l'evoluzione iconografica e artistica. Tanto l'ignoto autore di *S. Michele in Groppoli*, come Guido da Como in *S. Bartolomeo in Pantano*, Fra Guglielmo da Pisa in *S. Giovanni Fuorcivitas*, e Giovanni Pisano in *S. Andrea*, seguono quasi letteralmente, nel rappresentare la *Natività di Cristo*, il testo apocrifo del pseudo-Matteo, raffigurando Salome e Zelomi intente a lavare il neonato.

I due primi però si occuperanno solo di questa scena, mentre il terzo vi unirà l'episodio dell'*Adorazione dei Re Magi*, il quarto *L'Annunziazione* ed entrambi questi ultimi i *Pastori col Gregge*.

La Madonna nel pulpito di *S. Michele in Groppoli* è stesa dormiente sul materasso avvolta in fascie come una mummia; è una massa solcata senza un indizio di forme corporee.

Fotogr. Alinari *Bongini*

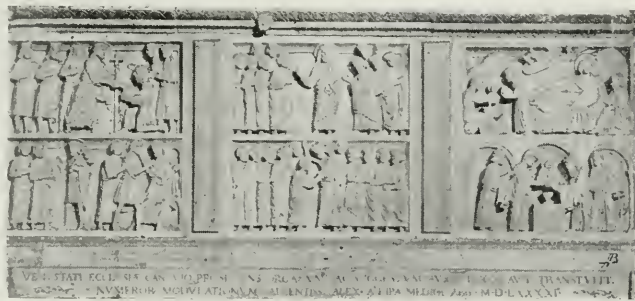
PARTICOLARE
DEL PULPITO DELLA CHIESA DI S. MICHELE IN GROPPOLI
La fuga in Egitto e la nascita del Cristo.

Guido da Como la scolpisce invece sollevata sul letto, e tutta la sua persona comincia ad avere una certa libertà di movimento: da un volgare sbozzatore romanico passiamo ad un artefice bizantineggiante che sembra lavori sull'avorio piuttosto che sul marmo.

Nelle due rappresentazioni resta ancora, secondo la antica iconografia, la greppia col bambino Gesù fasciato e riscaldato dal bove e dall'asino; l'importanza iconografica di questi due animali nella Natività fu studiata da René Grousset (1).

Fotogr. Alinari *Bongini*

PARTICOLARE DEL PULPITO DI GUIDO DA COMO
I bassorilievi di prospetto.

Grandiosa e robusta la fattura di Fr. Guglielmo con reminiscenze classiche nei tipi ereditate dalla scuola di Nicola Pisano. Le pieghe non sono più scalpellate uguali o convenzionali, ma ampie linee spezzate, dure sì, ma tali da adattarsi già abbastanza alla persona e dare l'idea

(1) *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*. École française de Rome, anno IV, fasc. V, 1884, pag. 334-344.

della stoffa drappeggiata. La Madonna sembra una imperatrice romana ossequiata dai consoli, che in questo caso sono i re magi: essa tiene con ambe le mani il bambino Gesù perchè riceva i doni profetici.

Ma sotto il magico tocco di Giovanni Pisano la figura di lei, si spoglia di ogni rigida convenzionalità e diventa la madre affettuosa, l'anima femminile nella sua sensibilità profonda; anche essa si solleva a metà sul letto, per alzare la coltre che ricopre il bambino Gesù addormentato nella mangiatoia; e lo contempla con melanconica dolcezza quasi presentendo la sua vita dolorosa.

Le pieghe della veste diventano fluide modellando perfettamente il corpo flessuoso, ben diverse da quelle disegnate da Fra Guglielmo quali anfrattuosità di una roccia nella loro forma così angolosa. E che distanza tra le due donne che lavano il neonato concepite e riprodotte dal grande maestro, a quelle dello scalpellino di *S. Michele in Groppoli* ignaro della anatomia e del sentimento! Egli ci ha dato goffe imagini infagottate, una della quali inginocchiata afferra brutalmente Gesù bambino, in piedi nella tinozza, mentre la compagna versa con mossa meccanica l'acqua da un boccale.

Guido da Como dà una certa naturalezza alla scena: una delle ancelle stropiccia il corpo del fanciullo stando seduta, mentre l'altra si china colla brocca quasi per misurare l'acqua, come la Temperanza fra le virtù cardinali.

Fra Guglielmo è così classico e paganeggiante in questa scena, che sembra quasi abbia voluto riprodurre le Parche assistenti alla nascita di Achille. Delle due ostetriche, la prima seduta a terra contempla il bambino, la seconda genuflessa e con le braccia conserte lo adora e il suo profilo ricorda i più bei cammei antichi.

Giovanni Pisano infine riproduce ciò che ha visto e sentito direttamente dal vero e noi assistiamo ad una scena, scevra da qualsiasi convenzionalismo, nella quale ogni tradizione di un'arte passata sparisce, per dare il posto alla vita umana rifluente rigogliosa in ogni minima movenza del corpo. Forse qui la finezza della modellatura sorpassa tutte le altre composizioni del pergamo, e anche i particolari diventano più eleganti: il bagno non è più una comune tinozza, ma una pila come quella dell'acqua benedetta, e il boccale o la brocca si trasformano in una bella anfora a due manici ad ansa. L'arte nuova ivi espressa addita la via agli artisti del Rinascimento con un mondo di motivi che non ha confine nè tregua.

Una delle ancelle è seduta e, mentre tiene con una mano il bambino Gesù smaniante alla vista dell'acqua, coll'altra sente se la temperatura è giusta, come in una miniatura del Menologio greco n. 1613, c. 22 che si trova alla Biblioteca Vaticana ed è stato figurato dal Venturi (1). Le ampie vesti si attillano sulle gambe, s'insenano mostrando come sotto vi sia veramente un corpo nudo; la seconda donna s'inflette come flessibile arco per versare la dose voluta d'acqua calda, con una grazia e una naturalezza maravigliose.

Fotogr. Alinari *Bongini*

PARTICOLARE DEL PULPITO DI FRA GUGLIELMO
L'Annunziazione, la Visitazione,
la Natività e l'Adorazione dei Re Magi.

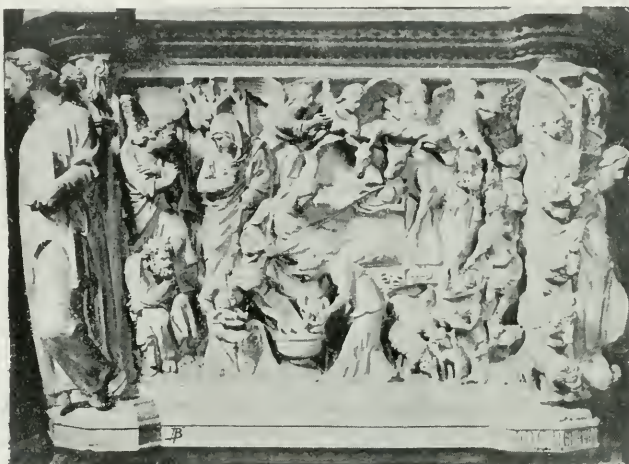
Prima di esaurire l'argomento, bisogna confrontare l'ultimo personaggio che completa la scena della *Natività*, cioè S. Giuseppe. Nel pulpito di *S. Michele in Groppoli* noi lo vedremo estraneo alla rappresentazione e seduto in disparte triste e pensieroso, appoggiando la testa al palmo della mano; il braccio stecchito pare non appartenga alla persona e rammenta piuttosto una colonna rozzamente incisa nel fondo; l'osservatore deve lavorar di fantasia per ricostruire la parte psichica.

Guido da Como dispone la sua figura vicino al letto della Madonna e la fa gestire come se volesse parlare; il simbolo comincia a poco a poco ad assumere aspetto più umano, ma l'artista è sempre un meschino ricercatore della forma, che vede in piccolo senza però riprodurla con la finezza del miniatore o dell'orafo. Fra Guglielmo la vede giganteggiare in tutta la sua maestà classica e ne è un esempio il suo S. Giuseppe ammantato e ricurvo, chiuso nei suoi pensieri dolorosi, per modo che tutta la sua figura si potrebbe racchiudere in un circolo. La testa rammenta alcuni ritratti di imperatori romani nel Museo Capitolino.

---

(1) VENTURI. *Storia dell'Arte Italiana.* Vol. II, pag. 472.

Questa intensità meditativa ha poi la sua massima espressione nella creazione plastica di Giovanni Pisano, dove la mano invece di essere appoggiata alla tempia tiene il mento barbuto; la fisonomia è più drammatica, più nervosa ed accurata la modellatura.

Contemplando ancora l'opera dell'illustre maestro, si può concludere col Symonds (1) che *egli operò una fusione tra lo stile grandioso che Nicola aveva fatto rivivere, ed il fervore romantico della imaginazione moderna.*

Fotogr. Alinari *Bongini*

PARTICOLARE DEL PULPITO DI GIOVANNI PISANO
L'Annunziazione, la Natività e la Venuta dei Pastori.

La Natività fu studiata in particolar modo dal lato iconografico dal Rohault de Fleury (2), dal Baldoria (3) e dal Venturi (4) e rimando il lettore alle loro pagine esaurienti.

---

(1) *Renaissance in Italy - The Fine Arts* by JOHN ADDINGTON SYMONDS. New edition pag. 81, 82, 83. London, Smith Elder and C. 1902.

(2) ROHAULT DE FLEURY. *La Sainte Vierge.* Paris 1878.

(3) N. BALDORIA. *La nascita di Cristo nell'arte figurativa* « Italia artistica illustrata » 1886, pag. 134 e seg.

(4) A. VENTURI. *La Madonna.* Svolgimento artistico delle rappresentazioni della Vergine. Milano, U. Hoepli 1900.

I MONUNENTI SEPOLCRALI ED ALTRE OPERE DI SCULTURA

In uno tra i più antichi monumenti sepolcrali noi vediamo glorificata, non la morte, ma la vita operosa d'un grande Pistoiese *Cinus de Francischi de Sigibuldis* o semplicemente Cino da Pistoia, poeta gentile (1) ed erudito giurista (2) che aleggiava nella idealità di un sogno, e penetrava nel positivismo della scienza affascinando lettori e discepoli.

Vi è qualcosa di dantesco nella sua vita errante alla Corte dei Malaspina, nel suo Amore poetico per Selvaggia di Vergiolesi, nel suo carattere di cittadino. Il Carducci disse giustamente che la sua poesia segna il passaggio *dall'ontologismo per così dire, sublimemente lirico del Cavalcanti e dell'Alighieri, al psicologismo squisitamente elegiaco del Petrarca.*

Il suo pubblico insegnamento data: dal 1318-20 a Trevigi — dal 1320-23 a Siena — nel 1326 a Perugia — nel 1332 a Firenze; almeno così crede Peleo Bacci (3) in base a documenti di quell'anno da lui recentemente scoperti nei quali si chiarisce l'importanza della sua venuta nella città e la stima che vi godeva tanto da essere chiamato « nostro cittadino carissimo » nelle carte dell'epoca. Nato nel 1270, morì alla fine del 1336 e già nel 1337 si pensava ad innalzargli il degno ricordo marmoreo che al tempo del cav. Giovanni Cosimo Rossi (1729), si trovava ancora al suo antico posto *che al presente è a lato del Campanile* (4), cioè presso l'altare delle Porrine (pustole) dedicato ad una imagine della Madonna ivi dipinta, che guariva miracolosamente una malattia alla

(1) CIAMPI. *Vita e poesie di Messer Cino.* Pisa 1813. — *Rime ordinate da Giosuè Carducci.* 2ª ediz. Firenze, Barbèra 1864. — *Le rime di Cino da Pistoia* ridotte a miglior lezione da Enrico Bindi e Pietro Fanfani col compendio della vita di Cino di G. Carducci e una dissertazione di C. Witte. Pistoia, tip. Niccolai 1878.

(2) CHIAPPELLI LUIGI. *Vita e opere Giuridiche di Cino da Pistoia.* Pistoia, Bracali 1888. — « Bullettino storico Pistoiese » 1899. Notizia di un documento inedito del 1297 riguardante Cino da Pistoia studente in Bologna.

(3) PELEO BACCI. *Documenti nuovi su Messer Cino Sighibuldi da Pistoia.* An. Dom. MCCCXXXII. In Pistoia coi tipi della Casa Sinibuldiana MCMIII.

(4) *Registro dell'Opera di S. Iacopo* copiato dal cav. Gio. Cosimo Rossi nel 1779. (v. Raccolta di manoscritti Rossi - Cassigoli - Biblioteca Nazionale di Firenze).

pelle (1), così chiamata fin dai tempi di S. Atto. (1140). Qui nel 1624 si rinvenne l'urna che racchiudeva le ossa di Cino e quando fu rimosso il monumento, dice il Repetti (2), si trovarono otto amboni di marmo (probabilmente le formelle del Presbiterio più volte ricordate).

L'avv. Peleo Bacci, del quale conosciamo l'alacrità e la diligenza con cui va compulsando antiche carte in quel centro favorito delle sue ricerche che è l'Archivio comunale di Pistoia, ha in un suo recente lavoro (3) riprodotto la memoria della allogazione del monumento già trascritta dal Ciampi (4), correggendola e completandola con l'aggiunta che riguarda la nota e la partizione di alcuni pagamenti e il limite di 10 mesi stabilito per l'esecuzione. Io credo opportuno riportare la parte più importante del documento che ha dato luogo a qualche controversia:

Mcccxxxvij. — Memoria che messer Giovanni Charlini e io Schiatta aviamo fatto di concordia chol maestro Cellino chellavora in San Giovanni ritondo, che debbi, defare e dare compiuto uno allarello di marmo senese e a Siena si de lavorare, per la sepoltura di messer Cino, bello e magnificho, secondo uno disengnamento chelli medesimo ci à dato, e ariallo apo noi, il quale fecie il Maestro... di Siena, e questi medesimo de lavorare lo detto Marmo, cholle fighure che siemo in concordia, e de avere Cellino soprascritto, per fattura di questo alarello, in tutto, essendo compiuto a tutte sue spese e posto alto nel luogho ched è ordinato, fiorini novanta doro ecc. ecc. ecc.

Ora, alcuni scrittori, come il Tolomei (5) e il Tigri (6) ammettono che Cellino di Nese fosse l'esecutore materiale del monumento progettato da un Maestro di Siena; il Burckhardt (7) e il Bode (8) ritengono che egli ne sia l'autore; il Ciampi, benchè non si pronunzi sulla parte da lui avuta nell'esecuzione, ne parla come

---

(1) Tolomei. *Guida di Pistoia*, pag. 30, nota 3, pag. 31. — Monsignor Beani Gaetano. *S. Maria delle Porrine.* Notizie storiche. Pistoia, Tipografia Cacialli 1898.

(2) *Dizionario* etc. Vol. IV, pag. 434.

(3) *Cinque documenti pistoiesi per la storia dell'Arte Senese del XIII, XIV, XI secolo* raccolte e annotate da Peleo Bacci, pag. 15, 16. Pistoia, Casa tipo-lito-editrice Sinibuldiana G. Flori e C. 1903.

(4) Ciampi. *Vita e poesie di Messer Cino,* pag. 153. Pisa 1813.

(5) Op. cit., pag. 53.

(6) Op. cit., pag. 44.

(7) *Le Cicerone,* pag. 331.

(8) *Die italienische Plastik* von Wilhelm Bode, pag. 28. Berlin, Georg Reimer 1902.

di un *impresario o, come suol dirsi, Capo maestro di fabbriche che eseguiva o faceva eseguire i disegni degli architetti ecc.* (1); e tale lo considera anche il Bacci (2) qualificandolo *un semplice accollatario* e concludendo che a lui fosse allogato il lavoro da farsi eseguire dallo stesso maestro di Siena che ne aveva presentato il disegno; la qual cosa egli sostiene con logiche e stringenti argomentazioni. Nega poi il Bacci che il monumento sia stato eretto per voto della città di Pistoia come vorrebbe l' iscrizione sotto il cenotafio, poichè i pagamenti indicati sono da farsi da *Francesco di Mino erede di Messer Cino.*

Se dunque debbono considerarsi come cadute le ipotesi sull'opera di scalpello di Cellino nel monumento, tutte le ricerche e supposizioni si volgeranno a trovare il nome del maestro senese lasciato in bianco nell'atto di allogazione: lacuna questa che, dice il Bacci, non potrà essere colmata se non quando si trovi *la carta* fatta dal notaio ser Carlino di ser Spada; ed io aggiungo quando un esame comparativo stilistico con un'opera di autore sicuro, porti anche il critico d'arte, oltre al ricercatore d'archivio, sulla buona strada.

Il Supino, in un suo interessantissimo studio (3), ha già potuto stabilire una grande somiglianza stilistica tra il monumento a Ligo Ammannati nel Camposanto di Pisa e l'opera d'arte pistoiese; ma se Cellino non è più l'autore di questa, dobbiamo ancor trovare chi meglio delucidi la questione della paternità artistica di essa. Il Mothes (4) accenna a Goro di Gregorio come ideatore del monumento; ma l' unica opera che si conosce a lui attribuita, l'arca di S. Gerbone nella cattedrale di Massa Marittima, non mi pare presenti con quella di cui parliamo punti di sufficiente somiglianza; e la stessa cosa può dirsi del monumento al vescovo Tarlati nella cattedrale d'Arezzo, lavoro di Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura senesi, i nomi dei quali il Ciampi (5) mette innanzi come ipotesi. Il Bacci (6) infine riprende la inammissibile affermazione del Vasari, riportata anche nel Vacchettone del Fioravanti (7), che l'autore sia nientemeno che Andrea Pisano.

---

(1) Op. cit., pag. 154.
(2) Op. cit., pag. 17.
(3) J. B. Supino. *Cellino di Nese*, (v. « Archivio Storico dell'Arte » 1895).
(4) Op. cit., pag. 786.
(5) Op. cit., pag. 155.
(6) Op. cit., pag. 17.
(7) Arch. Comun. di Pistoia. Vacchettone c. XXXIX.

Dalle notizie spigolate nel Vacchettone del Fioravanti e nell'Archivio delle Riformagioni, il Bacci tesse le vicende della sepoltura, a cominciare dalla traslazione del monumento nel maggio e giugno 1598 fino alla scoperta e ritumulazione delle ossa nel febbraio 1624.

Esaminiamo ora il monumento di Cino: il maestro è seduto in cattedra in mezzo ai suoi discepoli, e queste statue campeggiano dentro una edicola gotica sorretta da colonne tortili e sormontata da un piccolo tabernacolo; questa severa costruzione architettonica mostra che l'artista possedeva anche buone qualità di decoratore.

Fotogr. Alinari *Bongini*

PARTICOLARE DEL MONUMENTO DI CINO DA PISTOIA - Cattedrale

La gigantesca statura di Cino in paragone degli altri personaggi fu probabilmente voluta per indicarne la superiorità intellettuale, nello stesso modo che i pittori primitivi raffiguravano l' Imagine Divina e le Madonne in notevole sproporzione con le figure dei Committenti.

Tutta la dignità dottorale è espressa in quella dura fisonomia, nel gesto, nella veste stessa dell'epoca. La modellatura rude dà bene il carattere morfologico a tutta la persona, rilevando specialmente la sagoma ossuta e quadra della faccia dove gli occhi sono oblunghi e vicini al naso dritto, la bocca con le labbra sottili e poco carnose, mentre la regione mascellare è molto sviluppata.

Le statue dei discepoli sono eseguite con maggior cura, ma non hanno un aspetto così monumentale e imponente, e le due

ultime a destra ed a sinistra, credute da alcuni i ritratti di Selvaggia dei Vergiolesi e del celebre Bartolo, si direbbero scolpite da mano più fine ed esperta. Assai interessante è il bassorilievo dove si ritrova ancora Cino da Pistoia in cattedra, mentre gli scolari sono seduti presso le panche su cui hanno posato i loro libri.

***

Le sculture che ornano l'antica arca dove era stato deposto il corpo di S. Atto, quando nel 1337 fu trasportato dalla chiesa di *S. Maria in Corte*, ora *Battistero*, al Duomo, sono stonate dalla decorazione marmorea eseguita dal Marcacci ad imitazione di quella di Andrea Ferrucci nel vicino fonte battesimale.

I bassorilievi laterali rappresentanti il vescovo in atto di ricevere le reliquie e quello centrale con le figure d'angioli, in mezzo a cui sta S. Atto benedicente, ricordano alquanto la maniera del Pisano.

***

Un'altro ricordo marmoreo troviamo nella Cattedrale in memoria del vescovo Ricciardi morto nel MCCCXLIII; e dalla iscrizione risulta che nel 1636 vi furono eseguiti alcuni restauri dalla famiglia.

Nel pannello centrale sopra l'epitaffio campeggia la figura della Madonna con Gesù bambino; due angioli in alto tengono tesa una cortina che fa da fondo al gruppo divino. Nei pannelli laterali si vedono inginocchiati i due fratelli: il vescovo Baronto presso S. Zeno, Bonifacio che fu senatore romano e governatore di Cologna, presso S. Jacopo.

Questa composizione presa nel suo insieme è deficente e troppo grossolana nella fattura: ma nei due personaggi genuflessi si distingue con una certa evidenza il tipo del religioso da quello del guerriero. Una delle particolarità stilistiche dello scultore anonimo è il taglio oblungo degli occhi e la loro disposizione obliqua rispetto all'asse facciale, in modo che la fisonomia della Madonna e del Gesù bambino, dove questi difetti organici sono più marcati, diventa quasi grottesca.

***

La figura giacente del vescovo Andrea Franchi nella chiesa di *S. Domenico*, eseguita nel 1401 da un grossolano scultore, non merita che un fugace accenno; meglio condotta la statua sulla

tomba del beato Lorenzo di Ripafratta, morto il 3 Ottobre 1457 all'età di 98 anni: in cui si ammira la modellatura della faccia rugosa che sembra la maschera del cadavere, e le mani inerti appoggiate sul petto.

***

Ma il vero glorioso monumento della chiesa, che eclissa tutte queste mediocrità è quello del legista Filippo Lazzeri pistoiese, il quale insegnò nello studio di Firenze, Siena e Bologna, morì nel 1412, e fu anche maestro del cardinale Niccolò Forteguerri.

Dai documenti scoperti dal Milanesi possiamo ora trarre la certezza che il lavoro fosse allogato a Bernardo Rossellino, e che, essendo questi morto due anni dopo, cioè nel 1464, fosse finito poi dal fratello Antonio (1).

Bernardo di Matteo Gamberelli in quel breve spazio di tempo non poteva lasciare che il progetto del monumento od eseguirne solo una piccola parte; mentre il fratello Antonio vi potette lavorare per altri quattro anni, cioè fino al 1468.

L' idea di rappresentare il maestro in cattedra circondato dagli scolari, fu certa presa dalla tomba di Cino da Pistoia, ma i due leggiadri putti alati che, nella parte superiore del monumento sollevano la cortina per mostrare la figura giacente del morto sono creazioni plastiche immaginate e scolpite da Bernardo, che ricordano il motivo da lui prescelto per la tomba della beata Villana in *S. Maria Novella* a Firenze. Il Reymond è di questa parere (2), ma quando poi parla di Antonio Rossellino (3), rinnega la sua prima opinione e scrive che ivi *nous reconnaissons le style d'Antonio qui a laissè là une de ses œuvres les plus gracieuses.* Come mai egli può cadere con tanta facilità in simili contraddizioni? Lo stesso scrittore (4) attribuisce poi a Bernardo il rilievo bellissimo rappresentante il maestro con la scolaresca, in cui io invece ritrovo tutta l'arte e l'anima del fratello, spesso così perfetto conoscitore del corpo umano.

---

(1) *Nuovi documenti per la Storia dell'Arte toscana* dal XII al XV sec. raccolti e annotati da G. Milanesi, pag. 112-117. Firenze, G. Dotti 1901.

(2) *La sculpture florentine*, seconde moitié du XV siécle, pag. 21. Florence, Alinari 1899.

(3) Id., pag. 82.

(3) Ibid., pag. 21.

Il Lazzeri sta in piedi davanti al leggio su cui è posato un grosso volume, mentre i discepoli sono seduti sulle panche che fiancheggiano la cattedra, chi ascoltando le parole del maestro e fissandolo attentamente, chi seguendo nelle pagine del libro tenuto sulle ginocchia il testo che egli sta commentando, chi prendendo gli appunti. Assistiamo dunque ad una scena viva, nell' aula stessa dell' insegnamento, arricchita solo da un soffitto cassettoni, dove con abile prospettiva è ottenuta la profondità dell'ambiente.

I due putti inginocchiati scolpiti sulla faccia della cassa in atto di tenere la targa scritta, sono così deboli e difettosi nella modellatura da escludere assolutamente la mano di Antonio Rossellino per riconoscervi invece quella più rozza di qualche suo aiuto. E se li confrontate con gli angioli che ondeggiano nel volo elegante e tengono la targa nella tomba del Bruni in *S. Croce* a Firenze, capolavoro del fratello Bernardo, capirete subito la differenza che passa tra un grande artista e un mediocrissimo mestierante.

L' iscrizione porta queste parole:

D S

PHILIPPO · LIAGARO · PONTIFICII · CIVILIS Q3 · IVRIS · ADEO
CONSULTISSI·MO VT · M·LE CONDVCTVS · AVREIS · IVS · IPM ·
SVMA · CV · ELOQVETIA · INTERPTARETVR · MESTIS
SIM9 · PARES · TATO · FILIO · IMMATURA · MORTE · CON
SVPTO · MVLTIS · LACRIMIS · PONEDV · CVRAVIT

VIX . AX . XLIII . MEN . III . DI . XI
A S CDCCCCXII

*
* *

In faccia al severo monumento trecentista di Cino da Pistoia, sorge agitato nel suo mondo statuario quello del Cardinale Niccolò Forteguerri, dove il Rinascimento ed il barocco contrastano violentemente tra loro e stancano l' occhio dell' osservatore. Il Forteguerri (1) (nato a Pistoia il 7 Ottobre 1419 e morto a Vi-

---

(1) CORRADO ZACCHETTI. *Vita inedita di Niccolò Forteguerri* scritta dal fratello Bernardino. Mss. nel Cod. E. 375, della Biblioteca forteguerrana. Oneglia, Ghilini 1898.

Le notizie storiche su Niccolò Forteguerri Cardinale di Teano G. BEANI. Pistoia tip. del popolo Pistoiese 1891. « Bullettino Storico Pistoiese » 1890. (v. articolo e documenti riportati da Medardo Morici sulle relazioni tra Cosimo de' Medici e Niccolò Forteguerri).

terbo il 21 Dicembre 1473), è una delle interessanti figure storiche di quel tempo, e noi sappiamo quanto egli si adoperasse per dare maggiore incremento all' istruzione nella sua città, lasciando con atto pubblico del 1473 a tale scopo parte del suo patrimonio. Il papa Sisto IV poi con bolla del 26 Maggio 1474, non solo approvava la donazione, ma incorporava anche alla Sapienza i beni di alcuni Spedali.

Il Cardinale non è sepolto a Pistoia, ma a Roma nella chiesa di *S. Cecilia*; e Mino da Fiesole tra il 1473 e il 1480 ne eseguì la tomba più degna, che, smembrata, fu con cura amorosa ricom-

Fotogr. Alinari *Bongini*

PARTE INFERIORE DEL MONUMENTO A FILIPPO LAZZERI

Chiesa di S. Domenico.

posta, dietro consiglio del Bode, del Tschiudi e di Domenico Gnoli. Questi, che studiò così coscienziosamente le opere del gentile scultore toscano nelle chiese romane, ha dedicato un interessante articolo a questo monumento (1), e nel ricordare quello di Pistoia ne rileva l'inferiorità. Ammesso che si possa fare un confronto tra due lavori così diversi, il giudizio si spiega dall'attuale aspetto di essi; poichè se il primo conserva una assoluta unità costruttiva e armonia d'insieme, l'altro è un ibrida accozzaglia d'epoche e

(1) « Archivio Storico dell'Arte » 1890, pag. 266.

di artisti diversi, in mezzo a cui però traluce la direzione ed anche la mano di uno dei più grandi artefici del quattrocento: intendo dire il Verrocchio.

Alcune ricerche archivistiche del Gaye (1), parrebbero portare una nuova luce sull'origine del monumento. Infatti da una lettera degli Operai del Duomo in data 11 Marzo 1477 e diretta a Lorenzo il Magnifico (2) risulterebbe che il modello presentato da Andrea del Verrocchio era stato prescelto, ma non essendo venuti ad un accordo per il prezzo stabilito dall'artista, che si credeva eccessivo, essi si erano rivolti a Piero del Pollajolo che si trovava allora in Pistoia; ed ora facevano pratiche presso Lorenzo perchè accettasse l'opera sua, concedendo una gratificazione ad Andrea. Il progetto era piaciuto anche a Piero dei Medici: *Ora Piero del pollaiuolo à facto il modello che per noi li fu imposto; il quale ci pare più bello e più dengnio darte et più piace a contento di mess. piero* ecc. In una seconda lettera, pure indirizzata a Lorenzo il 17 Marzo, gli operai dicono di aspettare da lui una risposta sul prezzo e l'allogazione del lavoro che il Gaye non potè trovare per quanto ne facesse ogni ricerca. Gaetano Milanesi nel suo commentario alle vite del Vasari (3) non fa che ripetere queste notizie.

Ma sulla dimora del Pollajolo in Pistoia e su alcuni suoi possessi scrissero Alfredo Chiti (4) e Alberto Chiappelli (5); ed il primo di questi scrittori, in base a documenti da lui scoperti nell'Archivio comunale di Pistoia (6), completando ciò che aveva già scritto il Vasari, afferma che il lavoro doveva esser stato incominciato dal Verrocchio (7); poichè a carte 7 nel Libro 68 delle Provvisioni si legge: *Andrea del Verrocchio havendo in buona parte tracto a fine la sepultura ecc adomanda al presente fl cinquanta larghi per parte di quello ha avere* e nel libro 65, a carte 43: *Andreas del Verrocchio lapidarius et sculptor qui facit sepulturam R.mi D. Card-lis Thianensis de Forteguerris eam quasi conduxerit petit modo pro parte eius mercedis florenos quinquaginta larghos.*

---

(1) *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti dal dott. Giov. Gaye. Tomo I, pag. 256-257. 1326-1500. Firenze presso Giuseppe Molini MDCCCXXXIX.

(2) Archivio mediceo - Famiglia privata - Lettere - Filza 35.

(3) Vol. III, pag. 369-370 nota. Firenze, Sansoni 1879.

(4) « Bullettino storico pistoiese » 1900.

(5) Id. 1901.

(6) Ibid. 1899, pag. 45, 46.

(7) *Vita di Lorenzetto* scultore ed architetto fiorentino.

Due fatti importantissimi si deducono da questi due frammenti che ho spigolati dalle ricerche del Chiti: 1.° che il Verrocchio ha ricevuto l'allogazione del lavoro e lo ha condotto a buon punto; 2.° che, lasciandolo incompiuto, ad altri ne deve avere affidata l'esecuzione (e di questo diremo tra poco).

L'insieme della composizione, piena di brio e di slancio, si stacca dal tipo adottato in quel tempo per i monumenti sepolcrali; la parte superiore sembra derivare dal rilievo di Nanni di Banco sopra la porta della mandorla nel Duomo fiorentino, colla differenza che qui invece della Madonna, vi è il Cristo nella mandorla sorretta dagli angioli. Nella sagoma e nel disegno facciale come nel tormentato partito delle pieghe, queste figure rivelano il carattere verrocchiesco, quantunque non tutte sembrino condotte dalla stessa mano che ha fatto trionfare nella sua degna nicchia il gruppo bronzeo di Orsammichele.

La Speranza è probabilmente opera del Maestro e forse anche la Fede che nel volto ricorda la Madonna col bambino Gesù proveniente dalla Galleria dello Spedale di S. Maria Nuova di Firenze ed ora al Bargello; di queste figure, la prima in particolar modo, per la bellezza della sua plastica struttura supera di gran lunga tutte le altre; l'ardore mistico da cui è animata, la finezza dei lineamenti, il fremito di vita che si rivela nel movimento delle vesti, richiamano veramente la sua arte magnifica.

Il Burckhardt (1) crede che il piccolo modello in terracotta del Museo di *South-Kensington* sia il bozzetto per la tomba del Forteguerri, il Reymond (2) trova che le figure sono condotte con negligenza, scorrette nelle forme e grossolane nei drappeggiamenti; il Mackowsky (3) invece in una sua recente ed accurata monografia sul Verrocchio ha parole di lode per questo lavoro, dove la composizione è studiata con molta grazia e con leggerezza insolita pel Verrocchio, che qui la poteva trattare con piena libertà, esercitando su larga scala, il suo genio inventivo.

Morto il Cardinale nel 1473, nel 1477 si pensò a cominciare l'opera di scultura; ma il Verrocchio poco dopo, nel 1479, riceveva, dopo un concorso, l'ordinazione di un monumento molto più importante, Venezia lo chiamava ad erigere la statua equestre del

---

(1) Op. cit., pag. 375.

(2) Op. cit., pag. 208-209.

(3) *Verrocchio* von Hans Mackowsky, pag. 56. Bielefeld und Leipzig, verlag von Velhagen und Klafing 1901. — Molto favorevole a questo libro è la recensione scritta da C. de Fabriczy nell' « Archivio Storico Italiano », Tomo XXIX, 1902, pag. 146-154.

Fotogr. Alinari *Bongini*

IL MONUMENTO AL CARDINALE NICCOLÒ FORTEGUERRI

Cattedrale.

Colleoni ed è naturale che egli lasciasse a mezzo il lavoro di Pistoia già avviato, e mettesse tutto il suo impegno per accontentare la gloriosa repubblica ed erigere un degno ricordo all'eroico condottiero.

Ora, tra gli scolari del Verrocchio, ai quali sarebbe rimasto il compito di finire il monumento, era certamente Lorenzo di Credi, che il maestro predilegeva su tutti gli altri e a cui nel suo testamento riportato dal Gaye (1) dava perfino l'incarico di finire il monumento equestre al Colleoni: *Etiam relinquo opus equi per me principiati ad ipsum perficiendum, si placuerit illmo Duci Do. Venetiarum ducale dominium humiliter supplico, ut dignetur permittere dictum Laurentium perficere dictum opus, quia est suffitiens ad id perficiendum.* Un disegno d'angiolo attribuito a Lorenzo nella collezione Malcolm (Museo Brittannico a Londra) ed eguale ad uno di quelli che sorreggono la mandorla, confermerebbe il fatto che, non solo egli lavorasse di scultura, ma che realmente avesse messo mano a questo monumento di Pistoia.

Al Museo del Louvre a Parigi, la scultura in terracotta di un angelo nella stessa posizione di quelli del monumento Forteguerri, come lavoro del Verrocchio è stata riprodotta nella splendida opera in corso di pubblicazione curata dal Bode e dal Bruckmann (Denkmäler der Renaissance - Sculptur toscanas). Ormai, si può accertare che il maestro ideasse tutta la composizione ed eseguisse anche i bozzetti di alcuni particolari da lui affidati ai suoi collaboratori.

Il Mackowsky sostiene che la scuola del Verrocchio con Lorenzo di Credi alla testa fosse documentariamente nota in Pistoia tra il 1477-78. Egli esclude quasi la partecipazione diretta del maestro all'esecuzione del lavoro da lui progettato; ma se gli scolari, nella modellatura esagerarono lo stile del Verrocchio, limitandosi ad una superficiale imitazione, la quale si osserva specialmente nel gruppo superiore del Cristo e degli angioli, dovettero anche attenersi al modello dell'insieme e agli studi parziali da lui presentati. La figura della Carità tra la Fede e la Speranza rivela una mano affatto diversa che abbandona ogni tradizione di quella scuola; le vesti non sono più mosse dalle pieghe profonde e tortuose con svolazzi che danno vita al corpo, ma sono raccolte con pieghe diritte lungo la persona, in modo che la calma più assoluta subentri al movimento più sfrenato. Una connessione tra

(1) Op. cit., Tomo I, pag. 367. *Testamento di Andrea del Verrocchio* 25 Giugno 1488. Biblioteca Riccardiana di Firenze. Manoscritti, n. 2713.

questo monumento ed il tabernacolo di Francesco di Simone nella chiesa di Monteluce a Perugia è giustamente stabilita dal Mackowsky (1): solo però nelle due figure d'angioli sorreggenti il Gesù bambino in atto di benedire.

Il Burckhardt (2) non solo ammette questa relazione con la tomba del Forteguerri, ma attribuisce anche il lavoro di Perugia alla Scuola del Verrocchio. Quest'opera ideata dal grande artefice fiorentino, fu copiata nelle sue figure angeliche, anche dai Robbia ed il Müntz cita a proposito le imitazioni che si trovano nelle chiese di Lamporecchio, di S. Casciano ed infine *la Natività* del 1521 al Museo Nazionale (Bargello) a Firenze (3).

Ad un periodo di sosta dopo la morte del Verrocchio (1488) seguì colla venuta del Lorenzetto (26 Giugno 1514) un periodo di attività. In quel tempo il monumento serviva anche d'altare, e qui dove era originariamente troviamo come suo ricordo due putti; deboli figure eseguite dal Lorenzetto e scolpite a rilievo con le faci, i corni dell'abbondanza e lo stemma a scudo del Cardinale: gli stessi forse un po' modificati accennati nel documento trascritto dal Beani (4) e che erano nel modello: *In el quale modello sono e anno a essere da piè di decta sepultura dua bambini di marmo con dua arme depso Card.^e^*

Il Vasari, a proposito della parte avuta da Lorenzetto in questo lavoro di Pistoia, dice: *Finì Lorenzetto (che così fu sempre chiamato) nella sua giovanezza la sepoltura del Cardinale Forteguerri posta in S. Jacopo di Pistoia, e stata cominciata da Andrea del Verrocchio: e fra le altre cose vi è di mano del Lorenzetto una Carità che non è se non ragionevole.*

Queste notizie sono completate dalle ricerche del Beani (5); Il Lorenzetto doveva *rifare, ridurre* e *finire detta sepultura* di d.° *R.mo Cardinale et suo ornato, posta in decta cattedrale chiesa di Pistoia* con marmi nuovi e sottomessi al giudizio di un buon maestro attenendosi ad un modello che aveva con sè e che prometteva restituire ai tre ufficiali della Sapienza: Lorenzo di Bartolomeo Cellesi, Tommaso di Neri Fioravanti e Giovan Battista di Niccolò Bracciolini. *Item di nuovo promesse fare la figura* di

---

(1) Op. cit., pag. 60, fig. 36.

(2) *Le Cicerone*, pag. 375.

(3) *Histoire de l'Art pendant la Renaissance* par Eugène Müntz - I - Italie - Les Primitifs, pag. 358. Paris, Hachette 1889.

(4) *Le notizie storiche su Niccolò Forteguerri* etc. documento XVII, pagine 124-125-126-127.

(5) Id., pag. 124 e seg.

d. Cardinale et la Carità esistente sopra epso cardinale a bellezza, ragguaglio, perfectione, corrispondentia delle altre figure al presenti esistenti in decta sepultura.

Il ritratto in marmo del cardinale attribuito a Lorenzetto (1) si trova attualmente in una sala del Liceo Forteguerri; ma la solida costruzione anatomica della figura, inginocchiata come nel bozzetto del Museo di South Kensington, il modo più largo di panneggiare le vesti, farebbero quasi pensare ad un artista superiore a chi ha modellato la Carità.

È deplorevole che la statua sia stata sostituita dall'insignificante busto, eseguito — insieme all'urna funeraria, ai due putti ed alla goffa cornice — da Gaetano Masoni, al quale il lavoro venne affidato, quando, nel 1753, fu deliberato di separare il *deposito* del Cardinale dall'altare di S. Bartolomeo (2).

L'opera del Lorenzetto, come fa notare il Mackowsky, (3) non è mai stata collocata sul monumento perchè l'artista l'ha lavorata indipendentemente da esso e non ha pensato che doveva essere la parte integrante di un tutto. Lo scrittore trova somiglianze nel tipo tra questa statua, quella di Mino da Fiesole a Roma e la figura di Nicodemo in una terracotta del Verrocchio nel Museo Imperiale a Berlino, rappresentante *La deposizione di Cristo nella tomba*; e ne trae la conclusione che non solo questa figura di Nicodemo sia, come le altre due, il ritratto del cardinale, ma che tutto quel rilievo fosse destinato al monumento del Duomo e precisamente da collocarsi nella parte anteriore del sarcofago. Con molta ingegnosità è messa avanti questa ipotesi e siamo d'accordo col critico nel credere all'importanza ed al significato che avrebbe acquistato l'insieme, da questa intima relazione tra l'estremo abbandono del Cristo e la sua più alta glorificazione, nelle due parti dello stesso monumento.

Ritornando al Masoni, dirò come i due putti da lui scolpiti non siano più i genietti vivaci e seducenti della Rinascita, ma piagnucolosi interpreti della artificiosità dell'epoca, sforzati a recitare la loro parte senza convinzione, mentre dalle loro dita pendono le faci accese e tutta la languidezza dell'atto si trasmette alle forme pienotte, ma flaccide senza forza nè salute.

Ben diversi invece i due putti che sorreggono la targa scritta e che rimontano al primo periodo del monumento; lo spirito vera-

(1) Tolomei, Op. cit., pag. 32. - Tigri, Op. cit., pag. 93.
(2) Beani. *Le notizie storiche su N. Forteguerri* etc., pag. 131, doc. XXII.
(3) Op. cit., pag. 60.

mente infantile che anima le loro agili membra, la sicurezza e precisione del disegno, fanno pensare all'arte del maestro; ed infatti li ho trovati identici, sia per fattura come per la posizione delle gambe incrociate e delle mani a quelli del Museo Imperiale di Berlino che sostengono il monogramma di Cristo, riprodotti nel libro del Mackowsky (1).

L'iscrizione è così concepita:

NICHOLAO FORTIGUERRAE CARDINALI GRATA PATRIA CIVI SUO DE SE OPTIME MERITO POSUIT A. S. MCCCCLXXIII.

V. A. LIII.

Difficile è imaginare un ritratto più perfetto di quello del Vescovo Donato dei Medici scolpito da Antonio Rossellino nella Cattedrale. L'artefice che sapeva trasmettere tanta grazia e delicatezza nelle figurazioni religiose dei tondi e degli altari marmorei, qui nel fermare i tratti e lo spirito di una fisonomia che conosceva a fondo assurge ad un verismo poderoso, sormontando nella assoluta padronanza del soggetto ogni difficoltà tecnica.

Fotog. Alinari *Bongini*

MONUMENTO AL VESCOVO DONATO DEI MEDICI

La faccia solcata da rughe se non è bella, è piena di carattere; quánta vita traspira in essa e come la carnosità è sapientemente resa senza troppo tormentare il marmo! Le mani sono poi così perfette, nelle forti giunture che fanno risaltare le nocche delle dita, nelle sinuose ramificazioni delle vene, insomma in tutta la loro struttura, da crederle gettate sul vero; forse solo Ugo van der Goes nel trittico degli Uffici ha riprodotta con pari abilità la mano di un vecchio. Anche la leggerezza del vestito è resa in modo mirabile con poche pieghe appena indicate.

Sotto al busto lo stemma mediceo a cinque palle sormontato dalla mitria vescovile, con i nastri svolazzanti in mezzo alle due

(1) Op. cit., pag. 42.

cornucopie ricolme di frutta formano la semplice decorazione alla figura; in basso è incisa la data MCCCCLXXV e l'iscrizione:

DONATUS. MEDICES. EP. PIST. SACELLUM
QUOD. CENIS. VIRGINI. MATRI. RELIGIONIS
CAUSA. AEDIFICANDUM. CURAVIT.

È questa una delle ultime opere del Rossellino che, come sappiamo morì verso il 1478.

Alessandro Chiappelli (1) escludendo che sia lavoro di Donatello come scrisse il Salvi, o di Bernardo Rossellino secondo il Tolomei ed il Milanesi, mette avanti non solo il nome di Antonio Rossellino — che io ritengo il vero autore — ma anche quello del Verrocchio.

Il Burckhardt (2) reputa la maniera un po' molle per Antonio, quando è proprio la robustezza della fattura che individualizza il bassorilievo e che lo rende degno dei ritratti suoi conservati nel Bargello a Firenze, quali quello di Matteo Palmieri e di Francesco Sassetti.

***

In una delle stanze del palazzo Comunale si conserva un pregevole bassorilievo rappresentante la *Madonna col bambino Gesù in collo*, che si trovava un tempo nel convento di *S. Lorenzo* ora soppresso.

Quest' opera d'arte non è ricordata dal Tolomei, ma il Tigri (3) l'attribuisce ad Antonio Rossellino e come tale è conosciuta in Pistoia. A prima vista però, il tipo specialmente della Vergine mi ha fatto pensare piuttosto ad uno scolaro di Mino da Fiesole, e, munito di una debole fotografia fatta da un fotografo locale, l'ho confrontata con i lavori del maestro in Firenze, fermandomi a considerare in particolar modo il noto bassorilievo del Bargello. I caratteri facciali hanno punti di notevole somiglianza, nella fronte *bombée*, nel taglio oblungo degli occhi, nelle sopracciglia ben arcuate, nella forma diritta del naso, nel labbro inferiore cascante, nel mento pieno e pronunziato; ma le mani dalle dita grosse sono molto diverse da quelle di Mino sempre sottili e pieghevoli, e ricordano piuttosto quelle di Antonio Rossellino; diversa è pure la strut-

---

(1) « Bullettino storico pistoiese » 1899, pag. 42 nota 1.
(2) Op. cit., pag. 382.
(3) Op. cit., pag. 104.

tura del cranio del bambino Gesù, che nel maestro è rotondeggiante, e qui dolicocefala come in alcuni dei cherubini volanti nel fondo.

Lo stesso sia detto per il corpo del fanciullo che il maestro riproduceva snello, mentre lo scolaro in Pistoia lo eseguisce con la pancia gonfia senza alcun sentimento di grazia. A parte que-

Fotogr. Borgiotti *Alfieri e Lacroix*

BASSORILIEVO IN MARMO DELLA MADONNA CON GESÙ BAMBINO
Palazzo Comunale.
(Scuola di Mino da Fiesole).

sto difetto, tutto il lavoro è assai interessante e dovuto certo a buon artista posteriore a Mino che cerca di imitarne la maniera; finissimo e delicato è per esempio il panneggiamento delle vesti.

Nel Bargello vi è un bassorilievo con *la Madonna ed il bambino in collo*, attribuito ad uno scolaro di Mino; qui la modellatura è rozzissima, di gran lunga inferiore all'altra di Pistoia di cui è una vera caricatura; ma gli elementi costruttivi delle due figure

sono identici e vi ritroviamo anche la pancia del bimbo ingrossata e grottesca, la mano della Vergine nella stessa posizione, ma senza carnosità, stecchita e malamente disegnata.

Un bel busto in marmo, ritratto di Sigismondo Dondoli, possiede l'avv. Luigi Chiappelli. Potente nel suo realismo è la faccia del pensatore scolpito certamente da abile artista cinquecentista.

Una lastra marmorea spezzata in tre pezzi, non è che l'epitaffio dell'estinto giureconsulto sepolto a Roma e morto nel suo XLIII° anno di età: pur troppo non ci è dato di appurare dove *ab origine* fosse collocata la scultura.

Un grazioso ed originale motivo ha seguito l'artista che ha scolpito lo stemma cittadino nella grande sala del Palazzo comunale.

Egli ha rappresentato due angioli che tengono lo scudo a scacchiera posato su una testa alata e stanno in piedi su due tronchi ricurvi e legati alla base ed alla cima, in modo da racchiudere completamente le figure: in una iscrizione si legge questa data: MCCCCLXXXXIIII.

Queste sculture hanno un po' il tipo verrocchiesco ed i loro corpi snelli e sottili sono mossi con molta eleganza; l'esecuzione è certo molto accurata ed i tronchi messi qui a scopo decorativo mostrano lo studio del vero nel fogliame e nella pieghevolezza dei rami.

È un lavoro dovuto a qualche scolaro del Verrocchio, in cui il Burckhardt (1) ritrova lo stile del maestro e di Leonardo, ed il Mackowsky (2) una stretta relazione con quella scuola e con un artista che ha collaborato al monumento forteguerriano: forse Lorenzo di Credi.

Ancora un pallido riflesso della scuola verrocchiesca si trova in un busto di Cristo attualmente in una sala del Liceo Forteguerri; è una scultura in terra cotta di Angelo di Polo (nato nel 1470),

---

(1) Op. cit., pag. 376 nota 1.
(2) Op. cit., pag. 97.

dove l' insignificante testa è una caricatura delle potenti creazioni del maestro. La debole modellatura, la posa convenzionale fanno un effetto ancor più grottesco sotto la stridente colorazione azzurra del manto e rossa del vestito uniformemente pieghettato. Il Vasari lo ritiene scolaro del Verrocchio: *Fu suo allievo ancora Agnolo*

Fotogr. Alinari *Bongini*

LO STEMMA DELLA CITTÀ
sala grande del palazzo Comunale.

di Paolo, che di terra lavorò molto praticamente ed ha pieno la città di cose di sua mano, e se avesse voluto attender all'arte da senno, arebbe fatte cose bellissime.

*
* *

La rozza statua di S. Michele, ora nell' interno della chiesa di Groppoli doveva *ab origine* ornare la facciata di essa; è una scultura interessantissima perchè molto probabilmente è la prima statua completa posta a rappresentare il santo tutelare nelle chiese di Pistoia e dei suoi dintorni. Per i suoi caratteri stilistici, a me pare, non solo contemporanea al pulpito, ma eseguita dal medesimo sbozzatore. Un confronto con la figura dell'angelo annunziante mi ha indotto a mettere avanti questa ipotesi sia per le solcature avvolgenti che fasciano le gambe ed i bracci, sia per le striature a scaglie delle ali e per la caratteristica ossatura facciale così prominente in confronto del cranio da microcefalo. Bisogna però anche riconoscere che tutti questi lavori, comprendendo anche gli architravi, mostrano analogie tecniche, una parentela insomma nel tipo e nella costruzione che è comune a tutta la scuola romanica del XII secolo; e quindi non è facile stabilire con sicurezza l'individualità artistica da cui derivano.

Se lo Schmarsow (1) trova che la faccia del S. Michele nella fronte sfuggente, nelle tempie improntate stranamente, nelle larghe ossa mascellari, nell' impostatura del mento, nelle grosse labbra serrate e sporgenti, come in altri tratti fisonomici, si avvicina al tipo del Cristo e degli angioli dell'architrave di *S. Bartolomeo in Pantano*, io trovo invece una più marcata somiglianza tra questa statua ed il pulpito della stessa chiesa di *S. Michele in Groppoli*. Ma l'egregio scrittore va anche più in là nelle sue supposizioni, quando dice che questa figura ricorda, più che altri modelli in Italia, le sculture francesi su gli architravi delle chiese romaniche, e crede che qui come nel pulpito avesse parte anche la pittura. Il maggiore difetto di questo lavoro è il suo aspetto stecchito di idolo senza alcuna espressione, con nessun accenno a quella energia di movimento propria a chi deve atterrare il drago. Il santo sta in punta di piedi sul dorso dell'animale ribelle e, mentre colla sinistra tiene un lembo della veste, colla destra impugna l'arma più come uno scettro che come una lancia cacciata violentemente nella gola del mostro. Si vedrà ora come Guido da Como dia alla medesima rappresentazione un carattere di più virile fierezza.

---

(1) *S. Martin von Lucca* etc., pag. 43-44.

* * *

Nella statua dello stesso arcangelo Michele sulla facciata dell' oratorio di *S. Giuseppe*, antica chiesa parrocchiale di *S. Michele in Cioncio*, Guido da Como rivela un concetto più grandioso e monumentale che non nel pulpito di *S. Bartolomeo in Pantano*. E quanto progresso da questa rappresentazione a quella ricordata or ora di *Groppoli* così misera e impacciata! Qui vi è la fierezza della sottomissione e la regalità del gesto, la mano sinistra non tiene un lembo della veste, ma una palla in segno di comando, ed il mostro si ribella con maggior violenza, torcendo il collo squamoso e agitando la coda serpentina.

L'attribuzione di questo lavoro all'artista comacino ammessa per primo dallo Schmarsow (1), è stata poi approvata anche dallo Zimmermann (2) e dal Bode (3). Confrontando infatti l'angelo annunziante del Pergamo con questa figura, ci si persuade subito come siano entrambi scolpiti dallo stesso artista; la somiglianza è evidente nella capigliatura filiforme sulla nuca e ondulata lateralmente, nel volto, nella forma delle ali con le remiganti staccate, nella veste rialzata e legata intorno alla vita e nelle caratteristiche pieghe ad imbuto rovesciato. Lo Schmarsow anche in questa statua crede che il colore sia stato adoprato sul fondo, per esempio, dove stanno staccate le remiganti delle ali, come sulle parti prive di squamme nel corpo del drago. Se questa scultura ha i difetti organici dell' epoca e della scuola per l'assoluta mancanza d' elasticità nei movimenti, mostra però, in una certa larghezza della modellatura, un progresso su gli altri lavori, tale da ritenerla quasi posteriore; lo Schmarsow invece la considera anteriore agli ultimi anni del maestro (1250) quando viaggiando tra Prato e Lucca si fermava a Pistoia.

* * *

Altre sculture di santi tutelari del XIII e XIV secolo si trovano sulle facciate delle chiese pistoiesi. La grossolana statua di S. Pietro sulla chiesa omonima e che rimonta forse all' epoca dei restauri del 1263, non manca di un certo carattere austero. Più

---

(1) *S. Martin von Lucca* etc., pag. 72-73-74.

(2) *Oberitalicher Plastik in frühen und höhen Mittelalter*, pag. 203.

(3) *Die Italienische Plastik*, pag. 15.

goffo nella esecuzione ed affatto insignificante è il S. Paolo tra i due angioli volanti, che il Ciampi (1) attribuisce a Iacopo di Matteo da Pistoia che l'avrebbe eseguita nel 1301. Qualche riminiscenza della maniera di Giovanni Pisano, si trova nella statua di S. Andrea dal volto nobile e dignitoso e dal naturale atteggiamento, che nella modellatura rivela una vigoria sconosciuta agli altri lavori ora nominati.

Mediocre è la statua di S. Iacopo sulla facciata del Duomo, che il Tolomei (2) ed il Tigri (3), trovandosi d'accordo, attribuiscono a Matteo Scarpellino; forse per un errore di stampa essi riportano diversamente la data d'esecuzione che il primo scrittore ascrive al 1366, il secondo al 1336.

*
* *

Le rozze teste scolpite, che si trovano in alcuni punti della città, come quella sporgente sulla facciata del palazzo Comunale, ed un altra incastrata a guisa di mascherone, su una delle colonne di *S. Andrea*, sono ancora oggi ricordate come i ritratti del traditore Filippo Tedici o di Grandone de' Ghisilieri. La prima esisteva già nel 1345, la seconda fa parte dell'antica facciata della chiesa, e quindi dovette essere eseguita in quell'epoca.

Alcuni interessanti frammenti di scultura sono conservati nella sala capitolare di *S. Francesco:* quelli che ornavano la parete esterna della soppressa chiesa di *S. Iacopo in Castellare*, ora di pertinenza delle R. Scuole Leopoldine, sono i più antichi; un vero valore storico ha il frammento di una delle colonne dell'edicola estrema del Campanile della Cattedrale, che fu rinnovata nel 1893, insieme all'antico pinnacolo della lanterna del Battistero, rovinato il 28 febbraio 1890. Pare siano lavori del XIV sec. le colonnette tortili, che appartenevano al convento di *S. Maria degli angioli* ed una rozza croce di pietra proveniente dal soppresso convento di *S. Lorenzo*.

Le migliori sculture ornamentali sono le formelle marmoree a rosoni, che come ho già detto, insieme ad altre, recingevano il Coro della Cattedrale.

---

(1) Op. cit., pag. 45.
(2) Op. cit., pag. 13.
(3) Op. cit., pag. 39.

* * *

Il timpano della porta del *Battistero* è decorato dalle statue della Madonna tra S. Giovanni e S. Pietro, che, insieme ai bassorilievi sottostanti, sono dal Tolomei (1) e dal Tigri (2) considerate quali lavori di Nino e Tommaso Pisano. Questa affermazione manca però di qualsiasi fondamento storico e artistico; la figura della Vergine è eseguita da un artista superiore e ben distinto da chi ha scolpito i due santi così sproporzionati nelle membra; basta dare un occhiata con l'aiuto del binocolo al S. Pietro per accorgersi come il braccio destro sia rigido e corto, e difettosa pure la mano che tiene la veste.

Un più abile scultore ha riprodotto in piccoli bassorilievi le storie allusive a S. Giovanni riuscendo a muovere con flessuosa eleganza il corpo della giovane Salomè danzante, ed a disporre con naturalezza il gruppo dei musici; con vena narrativa e sentimento patetico è interpretato l' episodio del supplizio, con Salomè che consegna ad Erodiade la testa recisa, mentre una donna vedendola non può trattenere le lacrime.

Data così un' idea della decorazione scultoria sulle facciate delle chiese credo opportuno di aggiungere come chiusa di questo periodo medioevale l'acquasantiera di *S. Giovanni Fuorcivitas* che ricorda ancora la severa e maestosa arte dei *Pisano.*

Quest' opera d'arte fu dal Burckhardt dubbiosamente attribuita a Fra Guglielmo (3), mentre il Vasari la ritiene di Giovanni Pisano: *Fece Giovanni in quel medesimo tempo la pila dell'acqua santa di marmo della chiesa di San Giovanni Evangelista nella medesima città, con tre figure che la reggono: la Temperanza, la Prudenza e la Giustizia: la quale opera, per essere allora stata tenuta molto bella, fu posta nel mezzo di quella chiesa come cosa singolare.* Il Lübke (4) ritiene che il lavoro sia contempo-

(1) Op. cit., pag. 39.

(2) Op. cit., pag. 69.

(3) Op. cit., pag. 323.

(4) *Geschicte der Plastik von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart.* Dargestellt von D.r Wilhelm Lübke., pag. 457, Leipzig 1863. Verlag von E. A. Seemann.

raneo al pulpito di Giovanni Pisano a *S. Andrea*, mentre a me pare che debba ascriversi ad epoca anteriore.

Attualmente è collocato a fianco della porta d'ingresso. L'ammirazione del Vasari è ancora oggi giustificata, benchè il tempo abbia corroso alcune parti del lavoro che ricorda l'allegoria e la scolastica medioevale trionfante in quelle virtù, a cui più tardi si associeranno le sette arti liberali secondo il testo di Marciano Cappella. *(De nuptiis Mercurii et Philogiae)*.

La Fede, la Speranza, la Carità che tengono in mano una foglia di palma, uno stelo di gigli ed un calice in fiamme, fanno da fusto alla pila dell'acqua benedetta dove sporgono i busti della Giustizia, Temperanza, Prudenza e Fortezza; mentre queste portano un velo in testa, le altre sono cinte da corona regale come regine della scienza teologica.

Chi sia l'autore delle sculture dalle fisonomie severe e impassibili non è facile dire in modo sicuro; certo che in esse è visibile l'influsso e la maniera di Nicola Pisano dalla cui scuola sono usciti tanto Fra Guglielmo come Giovanni. Un confronto con i capolavori d'entrambi esistenti in Pistoia non ci dà resultati convincenti; il Kraus (1) attribuisce la scultura a Giovanni Pisano e dice anzi *che egli qui segue le orme paterne anticheggianti.*

L'acquasantiera presa nel suo insieme è imponente e armonica come disegno costruttivo; ma se ne analizziamo le particolarità tecniche avvertiremo una durezza tagliente nelle pieghe delle tuniche delle virtù teologali, quale non si osserva nei bassorilievi dei due grandi maestri; le pieghe sulle braccia ed il petto sono rudi solcature. I mezzi busti delle virtù cardinali sono condotti con maggior cura ed il loro stato di conservazione è anche migliore; in tutte le figure il naso è mutilato.

Il più antico fonte battesimale è probabilmente quello a forma di vasca ottagonale in pietra che si trova nella chiesa di *S. Michele in Groppoli*. Le sue faccie sono foggiate come tante edicole con le rispettive colonne. In esse ho notato una croce scolpita ed anche un giglio fiorentino; due mascheroni completano la rozza e primitiva decorazione di quest'interessante opera che relegata in

---

(1) *Geschichte der Christlichen Kunst*, von FRANZ XAVER KRAUS. Zweiter, Band, Zweite Abtheilung. Renaissance und Neuzeit Erste Hälfte, pag. 95. Freiburg im Breisgau, Hender' sche Verlagshandlung 1900.

questa chiesa ora di proprietà privata e non aperta al culto, resta accessibile a pochi e quasi sconosciuta a chi visita le bellezze artistiche pistoiesi.

Pur troppo niente che io sappia esiste su questo fonte e opportuni studî comparativi con altri simili che si possano trovare in Italia, potrebbero almeno stabilire un epoca approssimativa; se veramente era destinato e fatto per la chiesa la sua costruzione doveva rimontare ad un tempo assai remoto.

*
* *

Il fonte battesimale del *Battistero* si presenta ibridamente costruito; la sua forma quadrata non è certo comune, ma le aggiunte ed i rimaneggiamenti hanno distrutto gran parte del carattere primitivo. Da una notizia pubblicata dal Repetti (1) sappiamo che il 22 novembre 1256 un certo maestro Bointadoso del fu Barroccio aveva promesso ai deputati di quell'opera di rifare il Fonte Battesimale che si era guastato e che avrebbe finito il lavoro al termine di 70 giorni, cioè alle calende del susseguente febbraio, e intanto riceveva in acconto dell'opera lire 30 e soldi 10. Le formelle che vediamo nell'imbasamento simili per alcuni motivi ornamentali a quelle del Presbiterio di *S. Andrea* dovevano *ab origine* appartenere al recinto del coro in Duomo; e la statua di S. Giovanni Battista eseguita da Andrea Vaccà è una insignificante e difettosa scultura che nuoce all'effetto dell'insieme, già disarmonico in sè perchè molti elementi costruttivi che lo compongono erano destinati ad altro scopo.

*
* *

È infine nel fonte battesimale della Cattedrale che noi possiamo ammirare l'arte di un artista gentile interprete della bellezza plastica e decorativa del Rinascimento.

È questi Andrea Ferrucci nato a Fiesole (2) nel 1465 e morto nel 1526, del quale il Bargello a Firenze possiede un bellissimo tondo a bassorilievo dove la *Madonna col bambino Gesù*, esprime tutta l'affettuosa tenerezza di una madre pel figlio.

Il Vasari ha parole di lode per questo scultore e specialmente pel suo lavoro in Pistoia: *Dopo, tornato in Toscana, lavorò in Pi-*

---

(1) Op. cit., pag. 436, vol. IV.

(2) Portata dell'*Estimo* del 1487. Quartiere S. Giovanni. Canonica di Fiesole n. 260.

stoia nella Chiesa di S. Iacopo la cappella di marmo, dove è il Battesimo e con molta diligenza condusse il vaso di detto Battesimo e con tutto il suo ornamento; e nella faccia della cappella fece due figure grandi quanto il vivo, di mezzo riliero: cioè San Giovanni che battezza Cristo, molto ben condotte e con bella maniera.

Ma io scorgo piuttosto l' eleganza e la sensibilità dell'artista nella cornice architettonica e nei bassorilievi: quella è formata da due pilastri ricchi di fregi con architrave ravvivato da graziose teste di cherubini e con frontone triangolare: nell'arco così racchiuso si svolge la composizione principale.

Fotogr. Alinari *Bongini*

FONTE BATTESIMALE

DI ANDREA FERRUCCI DA FIESOLE

Cattedrale.

Fu il Ferrucci artista molto apprezzato ai suoi tempi se, come scrive il Gaye (1), fu proposto il 16 dicembre 1512 a capomastro dei diciotto maestri di scalpello che lavoravano in Duomo e il 26 maggio 1518 fu riconfermato a questo ufficio. In un'altro documento (2) egli è ricordato con parole laudative: *maestro excellentissimo et experimentato non solo di lavori d'intaglio, ma etiam di figure e di quello si ricerca in simil exercitio, quanto epso sia ydoneo et sufficente non solo ad exeguire quanto di sopra si narra ecc.*

Nella sua maniera si sente l' influsso del suo primo maestro, che, secondo il Vasari fu Francesco di Simone Ferrucci; questo artista ingiustamente dimenticato fu fatto meglio conoscere dal Venturi e recentemente dal Calzini (3).

---

(1) Op. cit., Vol. II. Deliberazioni dell' Opera di *S. Maria del Fiore* di Firenze 1507-1515; 1515-1519; pag. 491-496 Appendice.

(2) Id. Appendice, pag. 431.

(3) « Miscellanea d'Arte » diretto da I. B. Supino, febbraio 1903.

Le figure del Cristo e del S. Giovanni nella grande composizione non esprimono quella vitalità maravigliosa, e non presentano quella nobile attitudine che denotava negli artisti del quattrocento lo studio della forma classica amalgamato con lo spirito del loro tempo fantasioso e passionale. I tre angioli adoranti sono più mossi, ma negli occhi cavi non vi è sguardo, specialmente nell'adolescente inginocchiato nel fondo, la cui testa male si articola sul collo. Nei due putti in alto che portano la corona si osserva la testa, nell'uno piccolissima, nell'altro grossa e sproporzionata al resto della persona; ma il grazioso ondeggiare delle vesti, la flessibilità delle movenze li rendono simpatiche imagini di quell' età infantile; giuste ed oltremodo decorative le figure a bassorilievo che rivestono gli sguanci dell'arco.

Il Förster (1) giudica forse con troppo ottimismo il grande altorilievo del *Battesimo di Cristo*, dando al Ferrucci un posto quasi superiore a quello di Mino, per quanto si riferisce alla espressione del sentimento ed alla rappresentazione della bellezza; mentre a mio credere se pure a Mino si possono rimproverare alcuni difetti di proporzione, egli rimarrà sempre uno dei sensibili e poetici interpreti del Rinascimento Fiorentino.

I bassorilievi che illustrano i noti episodî della vita di S. Giovanni Battista sono condotti con sentimento narrativo e pittorico. Andrea Ferrucci in questi ritorna alla tradizione classica, quasi che davanti ai suoi occhi passassero le plastiche creazioni della Roma imperiale; e queste antiche riminiscenze si ritrovano in molte figure p. e.: in una delle ancelle che sta per ricevere tra le braccia il neonato, nella scena della *Natività*, nel Santo che predica ed in alcuni dei soldati nella scena della *Decapitazione*, modellati drammaticamente e con potente rilievo anatomico. A questo gruppo di maschia fattura si contrappone la graziosa figura di Salomè nell' atto di ricevere la testa recisa; la danza di lei è interpretata con vivacità giovanile nel corpo nervoso che si muove tra gli svolazzi della veste, e, anche mancando il braccio e la testa, si può ricostruire l'insieme; peccato che le mani troppo grandi disturbino in alcuni personaggi, l'euritmia dei gruppi.

---

(1) *Geschichte der Italienischen Kunst.* von ERNST FÖRSTER, pag. 99-100. Dritter Band. Leipzig, T. D. Weigel 1872.

*
* *

Un bellissimo saggio della fiorita e viva decorazione cinquecentista è il lavabo in pietra che si trova nella scuola normale Atto Vannucci, annessa al R. Conservatorio di S. Giovanni Battista vicino alla chiesa omonima.

Finissimi i motivi ornamentali ispirati direttamente dal vero con rami di querce, d'abete e frutti diversi; uno stile architettonico e decorativo più semplice ma simile, si osserva nella vicina porta decorata pure in pietra.

*
* *

Esempi di sculture barocche se ne hanno in molte chiese pistoiesi, ma specialmente a *S. Domenico* e alcune di esse furono con troppo zelo attribuite al grande Bernini; ma in esse non trovo lo spirito del maestro che anche in mezzo all'imperversare violento della decadenza, teneva alto il vessillo del suo ingegno poderoso e lo spiegava liberamente in quell'aria dove egli spaziava con la sua alata fantasia.

LE TERRECOTTE ROBBIANE

Un vero capolavoro è il gruppo della *Visitazione* nella chiesa di *S. Giovanni Fuorcivitas* rivendicato al genio di Luca e certamente tra le più belle opere d'arte che io conosca di lui. Il Cavallucci e il Molinier (1), il Burckhardt (2), il Reymond (3) ed il Venturi (4) l'attribuirono ad Andrea e vi fu perfino chi lo ritenne lavoro di Fra Paolino. Allan Marquand (5) fu il primo che riconobbe il suo vero autore ed a lui si associa ora il Bode (6) che venticinque anni fa credeva come gli altri fosse Andrea.

---

(1) *Les Della Robbia.* Leur vie et leur oeuvre d'aprés des documents inédits, par I. Cavallucci. E. Molinier, pag. 243, Paris, J. Rouam 1884.

(2) Op. cit. *Le Cicérone,* pag. 364.

(3) *Les Della Robbia,* pag. 180, Florence, Alinari fréres 1897.

(4) A. Venturi. *La Madonna,* pag. 212. Milano, U. Hoepli 1900.

(5) Allan Marquand. *The Madonnas of Luca della Robbia.* « The American journal of Archeology » Vol. IX, 1894.

(6) *Florentiner Bildauer der Renaissance* von Wilhelm Bode, pag. 189-191, Berlin 1902. Verlag von Bruno Cassirer.

Certo che le sculture, come fa notare quest'ultimo scrittore, dovevano fare ben altra impressione nella nicchia ideata da Luca, giacchè l'attuale così stonata nella coloritura e l'infelice effetto di luce non permettono di goderle nel giusto gioco del chiaroscuro: anche le parti rotte potevano essere ricomposte con maggior cura, senza che i segni degli spacchi fossero ancora oggi tanto visibili specialmente nelle vesti della Vergine. Egli conferma poi la sua attribuzione in base anche ad un confronto con la *Madonna dei gigli* di proprietà del principe Liechtenstein e col bassorilievo del Museo di South Kensington. Ma sono specialmente, la solida costruzione dei corpi, il grandioso atteggiamento, la perfetta invetriatura dello smalto monocromo, che suggeriscono il nome del capo stipite di quella numerosa famiglia che ravvivò sotto un nuovo aspetto l'arte italiana.

Quella intonazione lattea che sembra dia un non so che di più puro alla rappresentazione, quella lucentezza che i secoli non possono alterare hanno un duplice intento protettivo e decorativo: sugellare l'immortalità del lavoro e conservare la fresca e genuina impronta dell'artista.

Le due donne nell' incontrarsi esprimono tutta la commozione dell'animo loro. La Madonna in piedi affettuosamente riceve S. Elisabetta inginocchiata, e nel vederla in atto così umile davanti a lei, giovane, mentre essa è vecchia e sofferente, ne ha quasi compassione e vorrebbe si rialzasse; tutto questo dicono i suoi occhi pieni di dolcezza, le sue labbra socchiuse. la sua persona appena inchinata.

E se dalla interna commozione espressa con tale potenza, risaliremo alla bellezza esteriore, tutta la sapienza dell'artefice padrone assoluto del soggetto come della forma, ci si rivelerà meravigliosamente. Dalle masse ondulate della capigliatura all' ovale del viso morbido e fuso nei suoi piani anatomici, al collo lungo e tornito è un succedersi continuo di armonia che seduce l'occhio e la mente; davvero non si potrà mai concepire un' imagine più ideale della grazia e soavità femminile.

Le vesti si adattano in modo mirabile sulla struttura delicata del corpo verginale: la mano appoggiata sulla spalla di S. Elisabetta è quella che l'artista ha riprodotta nelle sue famose Madonne del Bargello fiorentino e del Museo di Berlino, mani eleganti ma piene, dove le giunture sono appena indicate.

La santa Elisabetta ha in testa un velo che le scende sulle spalle, ma la faccia scoperta è un esempio del castigato disegno, della elaborata esecuzione dello scultore. Le rughette senili intorno

Fotogr. Alinari *Bongini*

PARTICOLARE DELLA VISITAZIONE
Chiesa di San Giov. Fuorcivitas.

agli occhi, agli angoli della bocca, rivelano un sapiente studio del vero; il contrasto poi tra le due età si comunica con tutta il suo *pathos* suggestivo all'osservatore che non sia un freddo analizzatore che studia l'opera d'arte sezionandola come un pezzo anatomico, ma un innamorato entusiasta, intento a ricostruirne tutta l'intima poesia.

* * *

Il timpano della porta del Duomo è decorato da una scultura robbiana. Il Cavallucci ed il Molinier (1) l'attribuiscono ad Andrea, mentre il Burckhardt (2) ed il Bode (3) ammettono anche la collaborazione dei figli. Il lavoro è stato allogato a lui ed eseguito sotto la sua direzione; alcuni documenti in proposito sono stati riportati dal Repetti (4); in essi si conferma l'esecuzione di Andrea aiutato da un figlio di cui non è specificato il nome.

Anche il Gualandi (5) riporta dal *Registrum Operae S. Zenone o Archivio dell'Opera di S. Gior. e Zeno*, queste notizie che gli furono comunicate dal prof. Carlo Ernesto Liverati; recentemente poi il Beani le trascrive, secondo il testo conservato nell'Archivio Comunale, in un suo lavoro (6) dal quale tolgo il documento:

Die XXVI. Augusti 1505

Prefati etc. servatis servandis etc. stentiorno ad Andrea de la Rubia per havere fatto quello magio tondo sopra la magiore porta della chiesa Catedrale di terra cotta, ducati cinquanta larghi doro nuovo etc. mandarunt.

Item simili modo et forma etc. stentiorno lire setanta sol. sette piccoli, i quali si sono spesi in pezzi 1900 d'oro fino comprato a Firenze a lire tre sol. X. piccoli il C. et peza cinquanta d'oro, comprato qui in Pistoia a Lire quattro soldi 4 piccoli il C. p. mettere a oro il soprascritto lavoro: in tutto lire setanta sol. X piccoli etc. mandarunt

---

(1) Op. cit., pag. 106, 243.

(2) Op. cit., pag. 360.

(3) *Studio su Luca della Robbia* « Archivio storico dell'Arte » 1889, pag. 3.

(4) *Dizionario geografico-fisico-storico della Toscana*, compilato da Emanuele Repetti. Vol. IV., pag. 433. Firenze 1841.

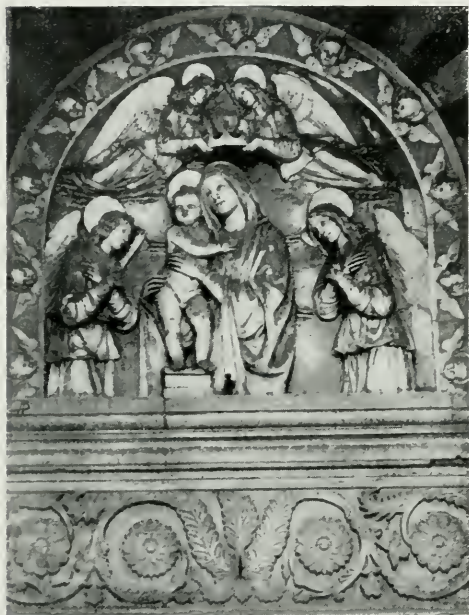
(5) *Memorie originali italiane riguardanti Le Belle Arti*. Serie Sesta 1845, pag. 33-34 e 35. Bologna tip. Sassi nelle spaderie.

(6) Mons. Can. Gaetano Beani. *La Cattedrale pistoiese, L'Altare di S. Iacopo e la Sacrestia de' Belli Arredi*. Appunti storici documentati pag. 33. Pistoia, tipo-lito-sinibuldiana G. Flori e C. 1903.

die dicta

Item simili modo, et forma stentiorno ad Antonio da San Donnino retturale per la rectura di some XIX del soprascritto lavoro di Firenze [a] *qui, la gabella de 1900 pezi d'oro fino di Firenze in tutto lire XIX sol. octo pic.*

die dicta

Item simili modo et forma, etc. stentiorno lire quarantadue picc. per le spese facte ad Andrea de la Robia, uno suo figlio et uno gargione et il cavallo di XXVIII cioè da di XXVI di Luglio insino a di 24 d'Agosto presente stati in Pistoia per fare murare et mettere a oro il soprascritto lavoro.

Fotogr. Alinari *Bongini*

LUNETTA SOPRA LA PORTA MAGGIORE
Cattedrale.

Dal contesto di questo atto si capisce chiaramente che l'allogazione del lavoro era stata data ad Andrea della Robbia e che questi molto probabilmente ha eseguito la parte principale aiutato da un suo figlio e da uno scolaro (garzone).

Secondo il Bode (1), questa lunetta ha tutti i caratteri delle opere di Giovanni allora fedele imitatore del padre, ed io credo che qui egli abbia piuttosto lavorato sotto la sua direzione.

Le sculture del timpano nella porta del Duomo furono dunque eseguite da Andrea all'età di sessant'otto anni; ma la sua mano sapeva ancora esprimere la tenerezza materna nel gruppo della Madonna con Gesù e far si che questi con un moto tutto infantile tenga il braccio intorno al collo di lei, atteggiamento dall'artista spesso preferito.

Gli angioli adoranti a fianco della Vergine sono leggiadre visioni giovanili e fine è il panneggiato delle vesti. Decorativi gli altri due angioli che portano la corona, e qui forse la model-

(1) « Archivio Storico dell'Arte » 1889, pag. 3.

latura più debole, il partito delle pieghe più convenzionale suggerirebbero piuttosto la maniera d'uno scolaro od aiuto.

Oltremodo pittoresca e vivace la decorazione della vôlta del portico, dove i festoni di foglie e frutti armonicamente disposti seducono la nostra pupilla che qui non vede più i motivi stilizzati, ma la stessa vita vegetale studiata com'è nella Natura, nella sua infinita varietà e bellezza. Questa decorazione è certamente della buona epoca robbiana, ed il Reymond (1) la considera anzi un capolavoro di Andrea.

***

Chi ha visto anche una volta sola il fregio robbiano che riveste la facciata ed un fianco dello Spedale del Ceppo, non può non rimaner maravigliato del grandioso effetto che presenta l'insieme dei pannelli istoriati. Essi rappresentano le sette opere di misericordia con scene vive, parlanti, dove le figure solidamente modellate si staccano con un potente rilievo dal fondo; il sole illuminandole rinforza in certi momenti il chiaroscuro e dà ai movimenti un maggiore impulso vitale.

Tutte le vesti sono diversamente colorate e solo le faccie prive di smalto, in modo che la terra cotta nella intonazione rossiccia dà l'illusione della pelle abbronzata, della morbidezza carnosa. L'artista che ha ideato ed eseguito queste storie che così bene personificano lo scopo umanitario del pubblico edificio, si stacca completamente dalle tradizioni della scuola, fedele interprete di scene religiose, e ci fa assistere agli episodi più commoventi di chi soffre ed è soccorso con le più amorevoli cure, coi più efficaci provvedimenti.

Ma dell'opera insigne, chi è l'autore?

Il Contrucci (2) afferma senz'altro che solo il grande Luca poteva in quest'opera, alternare con pari abilità i tre generi di rilievo *l'alto, il basso* o *stiacciato* od il *medio* con effetto pittorico anche nella disposizione dei piani, secondo le più strette regole della prospettiva.

Il Milanesi (3), ritenendo che il fregio fosse compito nel periodo di undici anni, cioè dal 1514 in cui fu innalzata la loggia fino al 1525, data scritta sul tondo rappresentante l'*Annunziazione*, crede

---

(1) V. op. cit. *Les Della Robbia*, pag. 207.

(2) *Monumento Robbiano nella Loggia dello Spedale di Pistoja* illustrato dal prof. P. Contrucci, pag. 59. Prato, per i fratelli Giachetti 1835.

(3) *Le Opere di Giorgio Vasari*. Tomo II., pag. 197. Firenze, Sansoni 1878.

che l'autore ne possa essere il vecchio Andrea allora quasi ottuagenario aiutato dai figli; ma come ammettere questa ipotesi quando il lavoro ha in sè uno spirito così giovanile e rivela una tecnica così vigorosa e sicura ed anche del tutto diversa dalla sua?

Secondo il Tigri (1) la maggior parte del fregio sarebbe stata eseguita dai figli di Andrea: Girolamo, Giovanni e Luca, e specialmente da quest'ultimo; ma sarebbe lavoro di Andrea la prima scena che egli giudica la migliore.

Il Cavallucci ed il Molinier (2) l'attribuiscono a Giovanni, che lavorò in Pistoia dal 1525 al 1529, e sono di parere vi abbia anche preso parte quel Santi Buglioni che prese il nome da Benedetto Buglioni di cui era scolaro.

Il Reymond (3) lo attribuisce pure a Giovanni della Robbia, ma Allan Marquand (4), dando prova di avere coscienziosamente studiato tutte le particolarità tecniche ed il valore artistico del fregio, dice che, se non conosciamo il nome dell'autore, dobbiamo riconoscervi una mano diversa da quella di Giovanni della Robbia. Il Burckhardt nel suo *Cicerone* (pag. 366) ritenne l'ignoto artista estraneo alla famiglia Della Robbia.

Pur troppo nessun documento e confronto stilistico ci mette sulla buona strada per stabilire con certezza la paternità del fregio, eseguito senza dubbio da un artefice di prim'ordine, seguace di quel poderoso realismo della scuola quattrocentista fiorentina a capo della quale furono Donatello e Verrocchio, e capace di temperare la drammaticità dell'uno e la tecnica nervosa e tormentata dell'altro in un equilibrio così perfetto, che la naturalezza e la spontaneità delle scene figurate si impongono in modo maraviglioso ai nostri occhi non mai stanchi di contemplare una vita vissuta così intensamente da tutti i personaggi.

Maud Cruttwell (5) in un suo recente studio sui Della Robbia ricco di belle riproduzioni, avverte due maniere diverse nelle sei storie: l'una di Giovanni che ha subito l'influenza del Verrocchio, l'altra di un'artista inferiore che ha subito l'influenza di Filip-

(1) *Discorso dei plastici dello Spedale di Pistoia*, pag. 10. Prato 1833.

(2) Op. cit., pag. 142-144-147.

(3) *Les Della Robbia*, pag. 259-264. Florence Alinari frères 1897.

(4) *The Decoration of the Ceppo Hospital at Pistoia*. by ALLAN MARQUAND (v. « The Brickbuilder devoted to the interests of Architecture in Materials of Clay ». Published monthly by Rogers and Manson. Boston. Mass. Vol. III. Number, 11 November 1902).

(5) *Luca & Andrea Della Robbia and their successors* by MAUD CRUTTWELL, pag. 244, 245, 247, 248, 249. London I. M. Dent e C. New York. E. P. Datton e C. MCMII.

pino Lippi. In conclusione la scrittrice è poco entusiasta di questo splendido lavoro che per lei rivela anche difetti di costruzione. Ripeto che per me rispecchia la personalità stilistica di un grande maestro.

Nel lato di fianco della loggia è svolta la prima opera di misericordia: *vestire gli ignudi*, e nel gruppo di essi vi è un'assoluta padronanza della forma anatomica. Un frate distribuisce i panni e tiene una borsa; una monaca intanto gli presenta una povera fanciulla inginocchiata, mentre un'altra a mani giunte ascolta la donna che si avanza verso di lei, seguita da due di cui una trascina un fanciullo nudo; la posizione della gamba in avanti, il giro stesso delle pieghe largamente trattate, danno benissimo l'idea del passo.

Procedendo per ordine da sinistra verso destra ci si presenta la prima scena sulla facciata. L'artista ha inteso rappresentare la lavanda ai piedi, ma ha invertito le parti, e invece degli Apostoli vi sono i pellegrini muniti del bordone che aspettano in piedi il loro turno; tra essi sta il Cristo, mentre il santo seduto e lavato dal monaco è, come crede il Marquand, il Precursore. Questa composizione è stata da quasi tutti interpretata come *l'alloggio ai pellegrini*, e secondo Maud Crutwell (1) il gruppo centrale Verrocchiesco è di Giovanni.

La scena seguente: *visitare gli infermi*, è per me una delle più belle del ciclo, per il sentimento con cui sono concepite e condotte le figure, tanto che ci sembra di assistere veramente ad una visita medica nella corsia di un ospedale.

Il dottore infatti, in piedi presso il letto, tocca delicatamente il polso del paziente, che scarno, indebolito, si è con fatica tirato su dai guanciali, mentre un infermiere gli mostra un liquido contenuto in un boccale; la testa di questi, vista di profilo e vigorosamente scolpita, è da sola un capolavoro; io credo che nella fisonomia del malato non si potrebbe meglio esprimere la sofferenza ultima, l'inesorabile avanzarsi della morte. Non meno commovente e vivo di sensazioni il gruppo di destra dove il dottore aiutato da un infermiere che tiene fermo il malato, esamina una ferita nella testa di questi, che, instintivamente e sotto l'impulso del dolore, afferra il braccio del medico. Le vesti sono ampie e ricche secondo il costume del tempo e, chi le ha lunghe, chi corte fino ai ginocchi; quasi tutti i personaggi portano in capo uno strano berrettone.

---

(1) Op. cit.

Il gruppo centrale è da Maud Cruttwell (1) attribuito all'artista filippinesco.

Nel terzo pannello: *visitare i prigionieri*, Allan Marquand crede che la figura centrale coll'aureola possa essere il beato Andrea Franchi vescovo di Pistoia; e certo essa ha tutti i caratteri di un ritratto copiato dal vero, come anche il vecchio che egli prende per la mano; questa come tutte le altre della intera composizione sono modellate con una conoscenza completa dell'ossatura e della miologia. Il personaggio seduto a terra cinto d'aureola sembra il Cristo; attraverso le grate di piccole finestre si scorgono le teste dei prigionieri. La scrittrice inglese crede che questa composizione sia tutta di Giovanni.

Nel pannello della morte: *seppellire i morti*, l'artista rievoca tutta la dura verità. Il cadavere è steso sul cataletto, un prete adempie le funzioni d'uso ed altri tre portano la spugna, il crocifisso ed il turibolo, mentre una donna piange la dipartita del congiunto: e qui l'artista ha con efficacia espressa la poesia del dolore nell'anima femminile più fragile e sensitiva.

Anche il monaco che s'avanza nel centro è forse, come in altre composizioni, un ritratto, e precisamente quello di Leonardo Buonafede, come risulterebbe dal paragone fattone dal Marquand col rilievo di Francesco da S. Gallo alla Certosa dove è rappresentato in abito vescovile, ma uguale nei tratti fisonomici. Dietro a lui vi sono i becchini che fasciato il morto si dispongono a trasportarlo a braccia: come può Maud Crutwell vedervi interamente la mano di quell'artista inferiore che essa chiama filippinesco, e nei corpi la flaccidezza e la mancanza di ossatura quando essi presentano una così vigorosa modellatura anatomica?

Proprio alla lettera è svolto il soggetto: *dare da mangiare agli affamati*, dove il realismo della rappresentazione raggiunge la massima potenza, sia nei tre seduti a mensa, e nel povero che s'avanza ed è preso per mano dallo spedalingo, come nei mendicanti laceri a cui vien distribuito il pane. Il personaggio che soprintende all'atto di carità assistito da due servi recanti le ceste, e che Giuseppe Pellegrini (2) crede sia Bartolomeo fratello del vescovo Andrea Franchi, è in stretta relazione colle maestose creazioni pittoriche del Masaccio nella Cappella Brancacci del *Carmine*

---

(1) Op. cit.

(2) *Intorno l'illustrazione del monumento robbiano scritta dal prof. Pietro Contrucci*. Ragionamento analitico dell'avv. Giuseppe Pellegrini (Appendice al libro del Contrucci, pag. 315).

Fotogr. Alinari *Bongini*

PARTICOLARE DELLA SCENA: « VISITARE GL' INFERMI »
Ospedale del Ceppo.

a Firenze, che fu certo la scuola a cui si ispirò il nostro ignoto maestro. Quale contrasto tra queste spontanee e solide sculture imaginate da lui e l'ultimo pannello eseguito dal pittore fiorentino Filippo di Lorenzo Paladini dal 14 Maggio 1584 al 2 Agosto 1586? Il bello smalto ha già perduto qui la sua bellezza e più serrata e convenzionale è l'intera composizione senza che manchi per questo di buone qualità nel disegno e nella modellatura.

Scrive Allan Marquand che Bartolomeo Montechiari era in carica nello Spedale appunto nel periodo in cui lavorava il Paladini e la figura centrale è probabilmente il suo ritratto. L'artista nello scolpire la donna volta di tergo s'è ispirato dall'affresco dell'*Incendio del borgo* nelle stanze vaticane ed invece di farle portare l'anfora sulla testa la fa tenere in mano.

I documenti relativi ai pagamenti ed esistenti negli archivi dello Spedale, sono già noti perchè pubblicati dal Contrucci e sono gli unici che autentifichino in modo sicuro il fregio robbiano.

Le quattro figure: la Prudenza, la Fede, la Carità, la Speranza e la Giustizia che separano alcuni dei pannelli e stanno racchiuse tra due pilastri, in cui si ripete lo stesso motivo ornamentale, sono eseguite da artista inferiore.

L'espressione manierata, l'angoloso e trito sfaldarsi delle pieghe non ha nulla di comune con le magistrali composizioni che abbiamo esaminate, solo i medesimi toni e qualità di alcuni colori farebbero supporre la mano di uno scolaro di chi ha scolpito il fregio.

I tondi colla ricca e bella ghirlanda di frutta e le scene dell'*Annunziazione*, *Visitazione* e *Glorificazione* della Madonna, sono ora da Allan Marquand attribuite a Giovanni Della Robbia perchè rivelano gli stessi caratteri di due suoi lavori quali la *Natività* del Bargello e la *Madonna delle fonticine* in via Nazionale, specialmente nel tipo della Vergine.

È certo però che l'esecuzione è spesso deficente, meschina in confronto delle opere anteriori di Giovanni; ed è per questa ragione che il Cavallucci ed il Molinier vi hanno visto piuttosto la maniera di qualche novizio dell'arte, mentre solo nella *Assunzione della Vergine* gli angioli si avvicinano al tipo di lui. Ma i pagamenti fatti a questo artista per i lavori dello Spedale senza alcuna indicazione di questi, lasciano supporre che egli nel 1525, data scritta nel medaglione della *Annunziazione*, avesse finito i tondi aiutato da qualche scolaro, ed in quell'epoca che segna la sua ultima maniera egli perdesse tutta la freschezza creatrice e plastica ereditata dal padre Andrea e, si ingolfasse nella più ampol-

losa e stridente decorazione sacrificando a questa l'importanza ed il significato religioso che dovevano avere le figure. Maud Cruttwell (1) è di parere che siano eseguiti da uno dei più poveri e volgari imitatori di Giovanni.

Negli altri medaglioni vi è lo stemma dei Medici e quello di Pistoia; sull'angolo della facciata sporge una sfinge che denota una certa abilità sia nella invenzione come nella esecuzione.

* * *

La lunetta sopra la porta della cappella annessa allo Spedale rappresenta Dio Padre che incorona la Vergine. Le figure sono

Fotogr. Alinari — *Bongini*

L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE
Ospedale del Ceppo.

uguali a quelle nel timpano della chiesa *d'Ognisanti* a Firenze; la composizione a Pistoia è completata da un volo a semicerchio di cherubini, mentre l'altra è arricchita dagli angioli musicanti e dalla schiera dei santi in basso.

Se noi confrontiamo però i due lavori, dove non solo i volti dei due personaggi principali, ma il panneggiato stesso nel giro delle pieghe ha tanti punti di somiglianza, ci accorgeremo quanto sia più fine e accurata l'esecuzione di questo di Pistoia.

Già qui prima di tutto non vi è alcuna sproporzione tra la figura di Dio Padre e la Madonna, ed essa con un movimento molto

---

(1) Op. cit.

più grazioso e naturale si sporge in avanti per ricevere la corona, mentre l'altra resta immobile e composta; anche le mani sono più corrette nel disegno e nella modellatura.

Questa terracotta smaltata, bianca nelle sculture e azzurra pallida nel fondo, per l'intonazione e lo spirito di grazia ineffabile che anima e compenetra il gruppo divino, si connette al periodo in cui l'influsso di Andrea era ancora vivo e potente nella scuola robbiana, ai primi anni cioè del XVI secolo, forse nel 1505 quando il grande artista lavorava per la Cattedrale.

Il Cavallucci e Molinier (1) l'attribuiscono a Benedetto Buglioni, e così Maud Cruttwell nel suo libro già citato sui Della Robbia. Noi sappiamo che l'unica opera sua rimasta, è appunto la lunetta della Badia a Firenze da lui finita nel 1504; ma nessuna somiglianza vi è tra essa e il timpano di Pistoia, benchè in entrambe si trovi l'ispirazione di Andrea anche nel tipo della Vergine.

Il Reymond (2) suppone che *L'incoronazione della Madonna* d'Ognissanti possa essere di Giovanni; non però riprodotta come egli scrive, tratto per tratto in uno dei medaglioni dello Spedale, ma in quella lunetta della cappella attigua, che io credo il motivo originale e anteriore all'altro in Firenze. A Giovanni forse si potrebbe attribuire anche quest'opera quando lavorava ancora col padre e imitava la sua bella maniera.

Alfredo Melani (3) in un suo articolo dice che quasi tutti gli scrittori che hanno studiato la decorazione dello Spedale, e specialmente il Marquand, hanno trascurata questa lunetta. Per lui più che la maniera del Buglioni e di Giovanni la pregevole scultura ricorda quella caratteristica di Andrea anche per la colorazione monocroma, che, dice, non si ritrova in Giovanni; ma noi sappiamo invece che egli la ereditò dal padre adoprandola nei suoi lavori giovanili come *il lavabo di S. Maria Novella* a Firenze. Lo stesso Melani in uno scritto più recente non fa che confermare quanto detto aveva precedentemente (4).

---

(1) Op. cit., pag. 243.

(2) Op. cit. *Les Della Robbia*. pag. 235.

(3) « Arte e Storia ». 10-20 febbraio 1903, pag. 10-11.

(4) *La decorazione dello Spedale del Ceppo a Pistoia*. « Natura e Arte » 15 Giugno 1903, pag. 81-88.

*
* *

Un'altra interessante opera robbiana fu depositata dalla Regia Amministrazione dello Spedale nella sala capitolare di *San Francesco*. È un grande rilievo a invetriatura bianca su fondo azzurro che si trovava in un orto dello Spedale del Ceppo (1).

La bella figura del Cristo risorto dalla tomba, gli angioli volanti intorno a lui, i due in basso ed il gruppo dei soldati spaventati e sorpresi del miracolo, sono ancora ricordi della buona scuola, per quanto l' infelice stato di conservazione, specialmente delle ultime figure rotte e incomplete, non possano dare che una pallida idea del lavoro originale.

Alcuni stemmi, usciti dalla bottega dei Robbia si trovano nel cortile del Palazzo del Podestà.

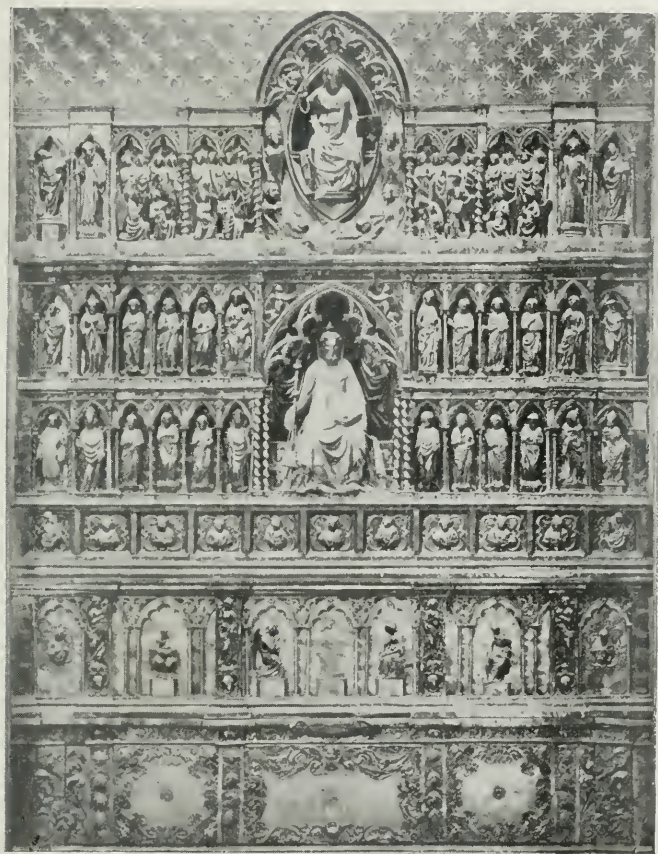
L' ALTARE DI S. IACOPO E LA SACRESTIA DEI BELLI ARREDI

L'arte dell' orafo e del cesellatore è rappresentata qui da una radiosa serie di artisti che si succedono dalla fine del XIII secolo ai primi del XV, per cento cinquanta anni circa, arricchendo di nuovi bassorilievi quest' opera dove la stessa materia rappresentava un valore altissimo. Tutti questi artisti d' epoche, di scuole e regioni diverse si sono affratellati nello stesso ideale ed hanno lasciato in Pistoia il ricordo della loro interessante e caratteristica personalità; cosicchè vediamo, ora l' influsso del classicismo plastico di Nicola Pisano, ora la tradizione del gotico del Nord, ed arriviamo gradatamente ai primi albori del grande Rinascimento italiano.

Da un documento trascritto dal Ciampi (2), sappiamo come il 10 luglio 1273, Nicola Pisano prendesse l' impegno di costruire l'altare di S. Iacopo con varie colonne, cornici e tavole di marmo di Carrara; e una sua ricevuta del 13 novembre 1273 dimostrerebbe come a quel tempo dovesse essere, in tutto o in parte, ese-

---

(1) TIGRI. Op. cit., pag. 61.

(2) *Notizie inedite della Sagrestia pistoiese de' belli arredi* ecc. ecc. raccolte ed illustrate dal prof. CIAMPI, pag. 122. Firenze, presso Molini, Landi e C. 1810.

Fotogr. Alinari *Bongini*

DOSSALE DELL' ALTARE DI S. IACOPO

Cattedrale.

guito. La medesima notizia è stata riportata dal Förster (1). Il documento *(Libro de' Bandi nell'Archivio di S. Iacopo in Pistoia 1296-1411)* non dà però alcun ragguaglio sui particolari di questo lavoro, che, scrive il Förster stesso, per la morte di Nicola avvenuta poco dopo, restò incompiuto e del quale, nè nell'altare, nè nella chiesa, rimane traccia.

Certo è che nel 1287, come risulta dal *Libro d' Entrata ed Uscita dell'opera di S. Iacopo*, gli operai Caccialoste di Cacciadrago e Giovanni di Consiglio ordinarono per l'altare una tavola d'argento, avendo prima fatta istanza al Capitano ed agli anziani del Comune per averne il permesso.

Il Ciampi (2) è uno dei primi che abbia compulsato e trascritto importanti documenti relativi ai lavori dell'altare, i quali però dovrebbero esser tutti verificati su gli originali, giacchè pur troppo lo scrittore, benemerito per avere raccolto tanto materiale, ricopiava spesso con poca esattezza.

Il Beani (3) ha in parte corretto con altre ricerche d'archivio lo studio del Ciampi ed il suo opuscolo pieno di notizie storiche, più che di apprezzamenti artistici, porta un nuovo contributo alla storia di questo monumento d' orificeria, che era già stato studiato dal Labarte (4), dal Darcel (5) e dal Reymond (6).

Compulsando le antiche carte nel *Libro d' Entrata ed Uscita dell' Opera di S. Iacopo* si capisce come l'altare non sia sorto di getto, ma come un musaico a cui ogni tanto si aggiunga una tessera senza che per questo perda la sua unità costruttiva, la sua armonia estetica.

Il progetto primitivo era della massima semplicità: *unam tabellam que stet super altare S. Iacobi que sit de argento cum duodecim ymaginibus apostolorum* (alle quali fu poi aggiunta quella della *Madonna*); e la spesa doveva essere *libras ccc den. parvorum*. Ma poco a poco le idee si allargarono per abbellirlo di nuove statue, di smalti bellissimi e accogliere degnamente le

---

(1) *Geschichte der Italienischen Kunst* von ERNST. FÖRSTER. Zweiter Band, pag. 130-131. Leipzig, T. D. Weigel 1870.

(2) Op. cit., pag. 127-140.

(3) Mons. Can. GAETANO BEANI. *L'altare di S. Iacopo Apostolo nella Cattedrale di Pistoia*. Tipografia Cacialli 1899.

(4) *Histoire des Arts industriels au moyen âge et à l' epoque de la Renaissance* par JULES LABARTE, menbre de l' Institut. Tome deuxiéme, pag. 74-97. Paris, A. Morel e C. MDCCCLXXIII.

(5) A. DARCEL. *Orfèvrerie Florentine*. Les autels de Pistoja et de Florence. « Gazette de Beaux Arts » 1883.

(6) Op. cit., *La sculpture florentine*. Vol. I, pag. 205-208, 1897.

ossa e le reliquie del beato Atto fondatore della Cattedrale, morto nel 1155 e sepolto nella antica chiesa di S. *Maria in Corte* ora Battistero, dove restò fino al 1337; anno nel quale il suo corpo, chiuso in un apposita cassa e trasportato in Duomo, venne a prender posto nell'altare che si trovava allora a destra di chi entra dalla porta centrale, e che dopo il 1786 fu collocato presso la Sacrestia ove è attualmente.

Ma come si legge nella citazione d'archivio riportata dal Beani, le statuette della Madonna e degli Apostoli *fuerunt derobate et postea reaptate tempore Orlandini et Bartromei olim Operariorum*, il che ricorda il furto commesso da Vanni Fucci al quale Dante fa dire:

> Io non posso negar quel che tu chiedi:
> In giù son messo tanto, perch' io fui
> Ladro alla Sacrestia de' belli arredi (1).

Io certo non voglio fermarmi sulle gesta di lui a danno dell'altare, giacchè troppo note e argomento di studî già pubblicati dallo Zdekauer (2), dal Professioni (3) e dal Bacci (4).

L'orafo che eseguì questi primi lavori pare fosse Pacino di Siena figlio di Valentino che già nel 1265 aveva ricevuto l'allogazione di un calice d'oro. Queste piccole figure in rilievo che datano dal 1287 sono disposte, a una a una, entro tabernacoletti gotici con archi trilobati sorretti da colonne.

La poca varietà dei gesti, l'atteggiamento stecchito, la durezza nel partito delle pieghe sono scusabili quando si pensa all'epoca in cui furono eseguite quando proprio l'arte del cesellatore faceva qui i suoi primi e incerti passi.

Diversi anni separano questo lavoro primitivo dal pannello centrale del paliotto finito da Andrea di Iacopo d'Ognabene il 15 dicembre 1316 come risulta dalla seguente iscrizione:

AD HONOREM DEI ET BEATI IACOBI APOSTOLI ET DOMINI HIHERMANNIS PISTORIENSIS EPISCOPI, HOC OPUS FACTUM FUIT TEMPORE POTENTIS VIRI DARDANIS DE ACCIAIUOLIS PRO SERENISSIMO REGE ROBERTO IN CIVITATE PISTORII ET DISTRICTU; ET TEMPORE SIMONIS FRANCISCI GUERCI ET BARTHOLOMAEI D. ASTE D. LANFRANCHI OPERA-

---

(1) Canto XXIV: *Inferno*.

(2) L. Zdekauer. *Studi Pistoiesi*. Siena, presso Emilio Torrini 1889.

(3) A. Professioni. *Nuovi documenti su Vanni Fucci* 1295. Estratto dalla « Cultura » 21 febbraio 1891.

(4) Dott. Peleo Bacci. *Due documenti inediti del MCCXCV su Vanni Fucci* ed altri banditi del comune di Pistoia. Tipografia Niccolai 1896.

RIORUM OPERE BEATI IACOBI APOSTOLI SUB ANNO DOM. MCCCXVI INDICT. XV. DE MENSE DECEMBRIS PER ME ANDREAM IACOBI OGNABENIS AURIFICEM DE PISTORIO OPERE FINITO REFERAMUS GRATIES CHRISTO. QUI ME FECISTI SIT BENEDICTIO CHRISTI. AMEN.

La scultura dei Pisano ha esercitato la sua influenza su questo artista, e nella scena della *Crocifissione* la Maddalena con le braccia alzate è simile a quella da Giovanni scolpita nel pulpito di *S. Andrea*, come pure Zelomi e Salome nella *Natività;* ma se l'artista manca spesso di originalità inventiva, sa svolgere con un certo sentimento i soggetti biblici.

Il suo amore per l'antico si tradisce nelle belle armature dei soldati con le loriche, i gambali ed i caschi, nella *Strage degli Innocenti.* Una delle migliori composizioni è il *Bacio di Giuda* dove con efficacia realistica è reso il clamore e l'agitarsi minaccioso della folla. In alcuni particolari si indovina la mano dell'orafo paziente ed accurato, p. e: nel disegno finissimo dell'edicola sotto a cui stanno l'angiolo annunziante e la Madonna, e nella loggia sormontata da tre cuspidi e pinnacoli nella *Incredulità di S. Tommaso;* in qualche bassorilievo come nelle *Marie al sepolcro*, le vesti sono aderenti nelle pieghe come panni bagnati.

Questo ciclo sulla vita di Gesù, che consta di quindici storie, si chiude col *Martirio degli apostoli Pietro e Paolo* dove piena di forza e d' impeto è la figura del Giustiziere che vibra il colpo mortale. D' inestimabile valore sono gli smalti che fanno da cornice alle composizioni e secondo il Labarte (1) l'argento ricoperto di smalto è piuttosto inciso alla punta, che cesellato in rilievo. Lo scrittore che con la sua opera voluminosa ha facilitato lo studio delle arti minori, nota giustamente nei bassorilievi anche l' influsso della maniera giottesca, che attenuava in certo modo la severità dello stile dei Pisano.

Seguiterò ad accennare in ordine cronologico i lavori dell'altare. Nel 1349 maestro Gilio ebbe l'ordinazione della statua di S. Iacopo. La statua fu certo allora considerata bellissima se con grande solennità fu trasportata da Pisa a Pistoia; il Darcel (2) trova che qui l'autore abbandona la tradizione italiana per avvicinarsi al gotico del Nord; il modo di panneggiare è semplice con poche pieghe profonde solo nel vuoto tra le gambe. Ma per la descrizione conviene seguire quella scritta nell'inventario del 1354: *unam ymaginem S. Iacobi que stat ad sedendum super sede de argento,*

---

(1) Op. cit.
(2) Op. cit.

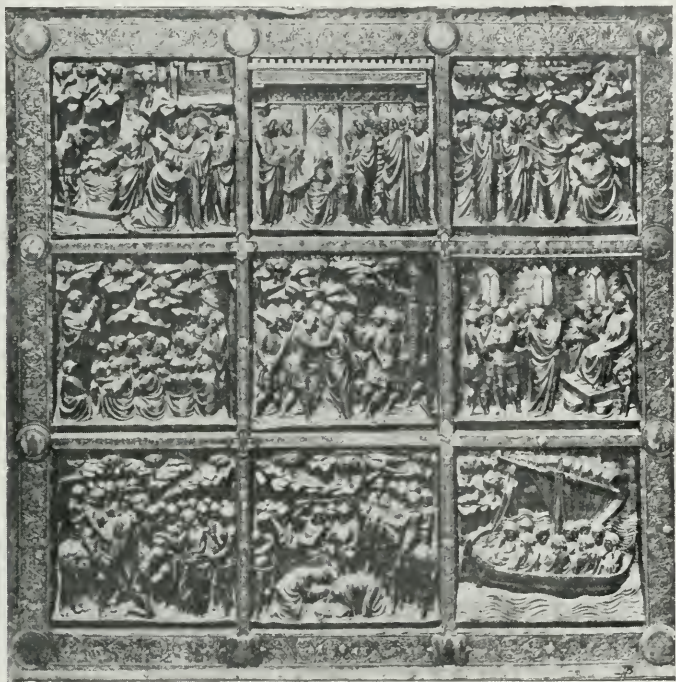
cum bordone et scarsella et gallerio in capite de argento in parte deauratam, novam factam tempore predictorum Ser Francisci et Bartromei operariorum anno MCCLIII.

Maestro Piero di Leonardo da Firenze nel 1357 eseguì le nove storie del vecchio testamento in *cornu evangelii* accanto al pannello di Andrea d'Ognabene. L'artista discende dalla grande arte di Giovanni Pisano, ma già nelle sue figure lo studio dei modelli vivi è più libero e sensibile; e se nella *Nascita di Adamo ed Eva*, nel *Peccato originale* e nella *Cacciata dal Paradiso terrestre* il nudo non è ancora sbocciato in tutta la sua floridezza come nella facciata del Duomo di Orvieto, rappresenta tuttavia un tentativo audace ed innovatore. Come pure, se la *Natività* e la *Presentazione della Vergine al tempio* seguono quasi letteralmente il testo biblico, riuscendo poco interessanti, e se il *Sacrificio d'Isacco* è troppo primitivo nel concetto e nella esecuzione per ricongiungersi in ordine evolutivo alle magistrali creazioni del Brunelleschi e del Ghiberti quali si vedono oggi nel *Bargello* a Firenze, lo *Sposalizio della Madonna* invece presenta un insieme così naturale e deco rativo da conquidere subito tutte le nostre simpatie.

Un vivo spirito narrativo caratterizza il ciclo sulla vita di S. Iacopo finito nel 1371 da Maestro Leonardo di Ser Giovanni, orafo fiorentino, come dice l'iscrizione che autentifica il lavoro dell'artista:

AD HONOREM DEI ET S. IACOBI APOSTOLI HOC OPUS FACTUM FUIT TEMPORE D. FRANCISCI PAGNI SUB ANNO MCCCLXXI PER ME LEONARDUM SER IOHANNIS DE FLORENTIA AURIFICIS.

In questo genialissimo modellatore lo studio dei modelli antichi perde la sua capitale importanza ed è la vita umana che prende il sopravvento, fortificando e nobilitando il suo stile; nei costumi egli adotta la foggia romana o del XIV secolo. Più raffinato ricercatore della forma di Maestro Piero, più fantasioso evocatore, egli riesce a fermare l'attenzione su i suoi vaghissimi bassorilievi ed a suscitare in noi il più schietto entusiasmo; esaminando queste sculture ricordiamo un'altro splendido monumento di oreficeria che si conserva nel Museo dell'Opera del Duomo a Firenze illuminato dall'arte potente del Pollajolo, del Verrocchio e di Michelozzo; e bene hanno fatto il Labarte ed il Darcel a studiarlo insieme all'altare pistoiese tanto più ricco nella costruzione complessiva e in alcuni particolari decorativi. Le composizioni di *S. Giovanni davanti ad Erode* nel lavoro fiorentino, e di *S. Iacopo davanti ad Erode* in quello di Pistoia, presentano alcune somiglianze notevoli, tanto nel tipo dei due protagonisti e nel modo

di drappeggiare le loro vesti, come nell' atteggiamento del re giudice e nell'ambiente dove si svolge la scena. Il Ciampi ha frainteso il significato biblico dei varî episodî che ascrive alla vita di Gesù e S. Pietro, mentre come ho già detto sono storie di S. Iacopo; solo il Cristo interviene nella scena quando *Maria Salomè supplica*

Fotogr. Alinari *Bongini*

FIANCO SINISTRO DEL PALIOTTO D' ARGENTO
Eseguito da Leonardo di Ser Giovanni.
Cattedrale.

in ginocchio l' ammissione dei due suoi figli nel regno degli Eletti e nella *Vocazione del santo all' apostolato.*

Leonardo di Ser Giovanni ha eseguito con la cura e l' eleganza dell' orafo l'ageminatura delle corazze certo copiate dal vero tanto nel *S. Iacopo condotto al Tribunale*, come nel *Battesimo di Losia* dove il serrato e movimentato stuolo degli armigeri è disegnato con correttezza e solidità. Nel *S. Jacopo davanti ad Erode* ha rappresentato l'austera sala del palazzo di giustizia dalle belle finestre bifore, ed ha reso anche la profondità dell'ambiente preannunziando quelle regole di prospettiva che col Ghiberti avranno la più alta significazione artistica.

Anche nell'ultimo bassorilievo: *La traslazione del corpo del santo a Campostella*, egli ha efficacemente riprodotta la muta disperazione dei compagni che contemplano il cadavere, mentre la nave a vela col vento in poppa solca velocemente le onde.

Maestro Pietro d'Arrigo tedesco ebbe nel 1386 l'incarico di scolpire le quattro statuette di S. Maria Iacome, di S. Eulalia, del B. Atto e di S. Giovanni Battista, e nel 1387 doveva eseguire il ricco tabernacolo dove risiede la statua di S. Iacopo di maestro Giglio. L'arco gotico elegantemente frastagliato e sorretto da sottili colonne tortili è un vero gioiello di oreficeria e giganteggia con nobiltà di linea decorativa su le piccole nicchie laterali, mentre con leggerezza volano gli angioli nel timpano; del medesimo artista è l'*Annunziazione* nel pannello inferiore, finita nel 1390.

Dopo tanta attività prodigiosa si voleva completare l'altare con un pannello e tabernacolo che ne fossero il coronamento superiore, e così gli Operai nel 1394 affidarono il disegno al pittore Giovanni di Bartolomeo Cristiani e l'esecuzione a Nofri di Buto da Firenze ed ad Atto di Piero Braccini orafi in Pistoia. Se leggiamo i documenti riportati dal Beani vediamo che l'allogazione non era un semplice atto notarile, ma una particolareggiata, minuziosa descrizione del lavoro, per la cui buona riuscita molto si esigeva dagli artisti.

Una bellissima Maiestà in mezo della dicta tavola col trono orrevile e bello con angioli diece cherubini, cioè la decta Majestà sia et esser debbia tucta rilevata, spiccata, et intera d'ariento dorato, sufficentemente et bella et bene lavorata d'ariento alla dicta legha, si che bene et ottimamente stia. ecc. ecc.

Ma più di questa *Maestà* troneggiante nella mandorla luminosa, io prediligo gli angioli che, dodici per parte, si trovano sotto ai belli archetti lobati; e specialmente il gruppo soavissimo dei musicanti dove gli orafi hanno profuso i tesori della loro poetica fantasia. Tutta questa parte importante dell'altare pare fosse finita nel 1399 giacchè nel medesimo anno con grande solennità esso fu consacrato dal vescovo insieme all'alto clero della città (1).

Ma gli Operai vollero aggiungere altre figure, e commisero il lavoro a *Ser Niccholao, ed Acto di Piero, Lunardo di Mazzeo Duccis e Piero di Giovannino.*

L'atto di allogazione del 22 Giugno 1399 subì, come fa notare il Beani (2), alcune modificazioni. In esso era detto che i due primi

---

(1) Beani op. cit., pag. 24.
(2) Id. op. cit. pag., 25, 26, 28, 29.

orafi dovevano fare due mezze figure di profeti, due degli evangelisti S. Giovanni e S. Marco, e le statuette intere di S. Ambrogio e S. Girolamo nel lato dell'altare verso la sacrestia vecchia; *Lunardo* e *Piero* due mezze figure di profeti, due degli evangelisti S. Luca e Matteo e le statuette dei dottori S. Gregorio e S. Agostino nel lato verso il Duomo. Più tardi invece furono invertite le parti.

Dice inoltre il medesimo documento: *e dee fare li decti ser Niccholao e Acto che maestro Domenicho da Imola faccian lo dicto lavorjo in Pistoia: e li decti Lunardo e Piero debbono fare che lo decto loro lavorio faccia Pippo da Firenze in Pistoia.*

Questo *Pippo*, come ha dimostrato il Chiappelli (1), non è che Filippo Brunelleschi; l' illustre scrittore nel suo interessante studio lumeggia con acume critico la maestosa figura dello scultore che faceva le sue prime armi a Pistoia e dà uno sguardo sintetico sull' opera sua come scultore, rilevandone l'importanza artistica a suo parere non sufficientemente valutata. Il Chiappelli si attiene letteralmente a ciò che scrisse il Vasari: *esercitò il niello e il lavorare grosserie come alcune figure d'argento che sono due mezzi profeti posti nella testa dello altare di S. Iacopo di Pistoia tenute bellissime fatte da lui all' Opera di quella città.* Se, come dice il Chiappelli, il Brunelleschi è veramente l'autore dei due busti di profeti Isaia e Geremia, egli era giovanissimo non avendo allora che ventitre anni, ed il suo stile, non ancora ben formato, doveva tradire l' età giovanile in confronto con le altre splendide opere di scultura eseguite nella piena maturità del suo ingegno; eppure questi bassorilievi che si trovano alle due testate del pannello istoriato da nove mezze figure, già s'impongono per l'ampiezza e solidità della loro plastica struttura, con accenno a quel drammatico carattere quale si osserva nei suoi lavori posteriori. Noi siamo certo davanti ad opere d'arte di prim' ordine, che il Chiappelli con fine intuito ha tratto dall' immeritato oblìo.

L'opinione del Chiappelli sull'opera del Brunelleschi nell' altare, è accolta con dubbi del Beani (2) il quale però appoggia le sue obbiezioni più che sul carattere stilistico dei lavori, sul nome abbreviato e mancante del casato e sul fatto che i *Registri dell'Opera* non accennano alla sua cooperazione. Ma poichè il *Re-*

---

(1) ALESSANDRO CHIAPPELLI. *Due sculture ignote di Filippo Brunelleschi.* « Rivista d' Italia » 15 luglio 1899.

(2) Monsignor Can. GAETANO BEANI. *La Cattedrale Pistoiese. L' altare di S. Iacopo e la Sacrestia de' Belli Arredi.* Appunti storici documentati, pag. 121, nota 1. Pistoia, Casa tipo-lito Sinibuldiana G. Flori e C. 1903.

gistrello porta l'atto del 22 Giugno 1399 dal quale ho tratto il periodo sopra citato, non possiamo dire che *Pippo* da Firenze non sia menzionato; e ci rimane soltanto da accertare la sua personalità per mezzo di un esame coscienzioso dell' opera sua, come quello fatto dal Chiappelli. Anche il Fabriczy (1) muove alcuni dubbî in proposito senza però venire ad esplicite dichiarazioni. Egli crede poi che la prima statua di S. Agostino sia stata nel corso del tempo surrogata da un'altra nella quale il Chiappelli scorge la maniera di un lavoro barocco.

Nel 1456 maestro Piero d'Antonio da Pisa finì le mezze figure di profeti, forse quelle di Daniele e David, sotto a quelle attribuite al Brunelleschi; nel 1478 furono fatti alcuni restauri. Da un confronto coll' inventario del 1401 e del 1649 (2) si ha una chiara idea delle aggiunte e rimaneggiamenti operati nello spazio di più di due secoli che se non riuscirono a menomare l' effetto dell' insieme, non aggiungono nulla alla bellezza che ebbe nel suo primo sviluppo.

Nell'ammirare ciò che ancora resta dell'antica raccolta degli arredi sacri in oro ed in argento incastonati delle gemme e pietre più preziose, noi pensiamo ad un grande maestro dell'oreficeria, Pace di Valentino, che nel 1265 inaugurò qui coi suoi due capolavori, il calice d'oro e il testavangelo in argento, la magnifica arte del cesello e della scultura.

Solo le carte del tempo, i libri della *Biccherna senese*, e quelli dell' *Opera di S. Iacopo* parlano ancora di lui e delle sue opere; e da essi ha tratto nuovo argomento di studio lo Zdekauer (3) mettendo in pieno fondo luminoso quella interessantissima figura d'artista. Troppo brevemente si è detto di lui da altri scrittori dal Ciampi (4) al Beani (5) e noi dobbiamo esser grati al suo degno e competente illustratore che dalla polvere degli archivi ha

---

(1) *Der Iacobsaltar in Dom zu Pistoja*. Repertorium für Kunstwissenschaft redigert von HENRY THODE und HUGO VON TSCHUDI. XXIII band. 5 helft. pag. 422, 423, 424. Berlin und Stuttgart verlag von W. Spemann. Wien. Gerold e C. 1900.

(2) BEANI op. cit., pag. 31-37.

(3) L. ZDEKAUER. *La bottega d' un orefice del Dugento*. Maestro Pace di Valentino ed i suoi lavori per la sagrestia dei Belli Arredi. (1265-1290) estratto dal « Bullettino senese di Storia Patria » anno IX fasc. III, 1902. Siena, 1903.

(4) Op. cit. *Notizie inedite della Sagrestia* ecc.

(5) « Bullettino storico Pistoiese » 1901, pag. 53-55.

risuscitato vive notizie su cui ha tessuto il suo autorevole giudizio.

In un recente lavoro già citato del Bacci (1) troviamo un interessante contributo alle notizie sul calice e sul testavangelo di Pace di Valentino. È un documento dell' anno 1265 (12. 28. 29 settembre e 2 ottobre) relativo al peso delle singole parti costituenti le suddette opere, e conservato nell' archivio comunale di Pistoia (2), che egli pubblica integralmente per la prima volta, movendo alcune obiezioni allo Zdekauer « senza nulla togliere al valore intrinseco del lavoro di lui ». In nota a questo documento egli pone alcuni estratti d' inventari dal 1266 al 1777 i quali gli permettono di ricostruire la storia del Testavangelo e di accertare come il 1.° settembre del 1777, giorno in cui il patrimonio dell' Opera di S. Iacopo fu incorporato alla Comune di Pistoia, segni appunto la data della sparizione di quell' oggetto prezioso!

Lo Zdekauer ha anche potuto rintracciare nomi d'orafi in documenti del 1095, 1131 e 1134 e stabilire come già da quell'epoca esistesse e fosse praticata quell'arte. Oggetti pagani destinati poi al culto, come l' urna cineraria romana in marmo adorna di una quadriga, in cui furono raccolte le ceneri di S. Martino e Proculo, ancora oggi conservata nella sacrestia della Cattedrale, certamente generarono nei primi orafi la classicità dello stile.

Un accurato esame delle parti che componevano il calice detto di S. Atto, dovette metterlo in grado di distinguere il lavoro classico a forma di coppa da quello medioevale, e di ricostruire la discendenza dei modelli cristiani dai pagani. Difficilmente si distinguono sull'originale i due distinti periodi di lavorazione e l'oggetto appare perfetto nella sua armonia d' insieme e impareggiabile nella sua bellezza decorativa.

La croce che pure chiamasi di S. Atto è, secondo lo Zdekauer, un rozzo lavoro bizantino, ma questo giudizio mi pare eccessivo: la base presenta uno dei più bei disegni a traforo che si possano imaginare, composto di viticci sui quali sono in minuscole proporzioni scolpiti dei leoni e delle aquile. La croce propriamente detta con le figure scolpite della Madonna e di S. Giovanni è meno interessante.

Il Beani che colle sue ricerche ha colmato le lacune del Ciampi e rattificato i suoi errori, dando un quadro storico di al-

---

(1) *Cinque documenti* ecc. raccolti e annotati da Peleo Bacci, pag. 5 a 13.

(2) *Opera di S. Iacopo.* Spese fatte dagli operai Niccolò Ligo e Cacciatino di Accorso. Cod. 1.° cc. 93. 99.

cune delle opere d'oreficeria ancora esistenti o ricordate nei documenti d'archivio, esprime l'opinione (1) che, del calice, soltanto forse la coppa abbia appartenuto a S. Atto; ma non gli ornamenti del nodo e del piede, di fattura certo posteriore alla morte del santo avvenuta nel 1155; e che la croce, anch'essa lavorata assai più finamente che non si facesse a quell'epoca, possa essere quella venuta da Fagno (probabilmente *ex-voto*) e descritta nell'Inventario del 1401. Aggiunge che entrambi gli oggetti debbono esser stati posti nella cassa del santo solamente negli anni che corsero dal 1685 al 1700 e ivi ritrovati nel 1779 quando essa fu trasferita alla Cappella di S. Iacopo.

Altri leggiadri lavori ricordano l'arte del XIV secolo e tra questi il reliquario di S. Zeno a forma di braccio, nell'iscrizione del quale è anche detto il nome del committente e dell'autore: ANNO D. MCCCLXVIIII FECIT FIERI BENEDICTUS DE PISTOJA ISTUD BRACCHIUM AD HONOREM DEI ET BEATI IACOBI ET FUIT FACTUM AQUIS PER MANUS MAGISTRI HENRICI BLANDINI (?)

Lo smalto e il niello si alternano maravigliosamente nel calice d'argento eseguito nel 1373 da Andrea Piero Braccini; graziosa è la forma di candelabro gotico del reliquario di S. Fabiano e S. Sebastiano; ma sopra tutti trionfa il Reliquario della S. Croce, oggi della Madonna, descritto nell'Inventario del 1401, che porta la seguente iscrizione: ROMBOLUS SALVEI DE FLORENTIA ME FECIT: HOC OPUS FIERI FECIT ANNO 1379 EXTENTIBUS OPERARI OPERE SANCTI JACOPI CONNO BARTOLOMEI DONDORI, SER ANTONIUS PUCCETTI, TOMMASUS BARTOLOMEI DE ASTENSIBUS, NERIUS JACOPI FIERAVANTI.

Questa splendida opera d'oreficeria è un vero ricamo sul metallo prezioso, dove la decorazione ha una esuberanza geniale di motivi, dai tabernacoletti gotici, alle minute statue, ai leggiadri trafori; e su tutta questa massa di così ricca e delicata fattura s'erge il busto d'angiolo che sostiene il reliquario cilindrico coperto di cristalli.

Ma il Reliquario che nella sua suprema eleganza preannunzia il Rinascimento quattrocentista è quello di S. Jacopo ascritto al 1407 quando erano operai Fioravante di Piero, Rinforzato Mannelli, Gherardo di Bartolomeo, Ser Luca di Bartolomeo.

Sulla più fine decorazione gotica emergono e trionfano le due statuette d'angioli nelle quali la celestiale e giovanile bellezza delle alate corporature s'irradia di nuova luce. Noi dobbiamo de-

---

(1) *La Cattedrale Pistoiese* ecc., pag. 141-149. Pistoia, Casa tipo-lito Sinibuldiana G. Flori e C. 1903.

plorare in questa opera d'arte la recente ridoratura ed alcuni restauri del Grazzini quando era vescovo di Pistoia il Velluti Zati duca di S. Clemente. Una delle guglie della base è stata completamente rifatta e l'antica fu trovata intatta dal canonico Rafanelli, che volle essermi di guida in questa mia visita ai preziosi arredi sacri. Il vaso che contiene la reliquia di S. Jacopo sembra d'epoca posteriore.

Il reliquario che conserva il nome di S. Eulalia e pare servisse per portare il sacramento, secondo le notizie del sacrestano Sigismondo Conti, si può ascrivere alla prima metà del XV secolo. Il nodo specialmente ed il tempietto esagono offrono uno dei più fini motivi di decorazione, mentre la base con le statuette di santi ci dà il modo di apprezzare le qualità plastiche dell' artista.

Un cofanetto d'avorio a forma ottagonale istoriato da bassorilievi non tanto nelle virtù allegoriche del coperchio, quanto nelle scene scolpite nei pannelli inferiori rivela la composizione, la modellatura e lo spirito narrativo del principio del XV secolo.

Secondo Guido Carotti (1) ricorda un grande polittico d'avorio della Certosa di Pavia e due cofani che dalla Certosa medesima passarono in casa Cagnola a Milano come lavori usciti dalla bottega di Baldassarre degli Imbriachi in Firenze.

A questi arredi sacri nei quali il gotico del Nord s' innesta coll'arte orientale e classica facendo quasi ricordare le città divulgatrici di queste tendenze: Roma, Bisanzio e Ravenna, voglio aggiungere i cinque libri corali conservati nella stessa sala e adorni di belle miniature. Essi furono dal vescovo Donato De Medici lasciati alla Cattedrale; infatti nel 1° volume si leggono queste parole: *Donatus episcopiis pistoriensis ex opulentissima medic* (orum) *sobole et collegiu* (m) *canonicor* (orum) *catedralis ecclẽ pistoriensis quĩq* (quinque) *libro* (orum) *volumina eo* (rum) *impensa escribenda curarunt Andreas theutonicus canonicus regularis cõgreganis que nũcupatur latenesis* (lateranensis) *sũma* (summa) *diligentia exorarit in abatia sancti bartolomei pistoriensis* MCCCCLVII.

È certo con un senso di sconforto che noi pensiamo, agli sperperi commessi nella famosa *Sacrestia de' Belli Arredi* ed ai danni arrecati dall' incendio del 6 Settembre 1558 a questo Tesoro pistoiese, ora ridotto proprio ai minimi termini.

Anche solo dalle liste delle turchesi, gemme, granati, zaffiri che si trovano in un *Libro di bandi e contratti - Entrata e Uscita*

---

(1) *Rimeniscenze dell' Esposizione d'arte antica a Pistoia*. V. « Illustrazione Italiana », pag. 108-109. 11 Febb. 1900.

1200-1300 (Sez. S. Jacopo Cod. 1, carte 94), possiamo farci un'idea del suo valore materiale; e così pure dagli acquisti fatti a Firenze, secondo un documento citato nel lavoro del Beani (1), dal gioielliere Rinieri di Cagnalla di 70 perle; 250 piccoli granati: 120 piccole turchesi, 44 smeraldi, 4 zaffiri, 4 turchesi, 3 granati grossi, 1 giacinto, 1 camaino e 111 tra topazi, ametiste e doppiette; e si noti che tutta questa ricchezza doveva solo servire per il calice ed il testavangelo di Maestro Pace.

Ognuna di queste gemme come scrive lo Zdekauer (v. op. cit), aveva un significato religioso e così ad esempio: *il rosso dei granati è il sangue di Cristo; le turchine, e gli zaffiri invece sono il simbolo dell'acqua, che si adopera nel sacrifizio dell' Eucaristia: e che significa il popolo e la Chiesa. Tale significato allegorico hanno anche le perle combinate col rosso scuro dei granati.*

A compiere le notizie sugli arredi sacri di cui è memoria negli archivi di Pistoia, citerò un altro documento messo in luce dal Bacci (2) che si riferisce a un calice d'argento dorato, opera di un Duccio di Donato « nuovo nome, come egli dice, da aggiungersi alla lista degli orafi senesi » lavoranti in Pistoia.

Credo bene di aggiungere a tutti questi saggi d'oreficeria il bellissimo candelabro in bronzo del XV secolo che s'erge sul limitare dell'abside del Duomo. I bracci ricurvi su cui devono essere conficcate le candele sembrano i pistilli di un fiore gigantesco. L'euritmica linea d'insieme ed il sentimento quasi di vita in un oggetto che dovrebbe essere inanimato, provano ancora una volta la forte facoltà d'assimilazione e la viva sensibilità degli artisti di quell'epoca fortunata.

I LAVORI D'INTAGLIO

L'arte dei legnaiuoli ebbe una certa importanza come istituzione locale tra il XVI e XVII secolo a giudicarne da uno statuto da me trovato nella Biblioteca Nazionale centrale in Firenze (3). Esso contiene dodici capitoli con aggiunte ed è così intestato:

---

(1) *La cattedrale Pistoiese* ecc., pag. 175, nota 1.ª

(2) *Cinque documenti* ecc., pag. 21, 22.

(3) *Raccolta di manoscritti Rossi-Cassigoli*. Statuto dell'Arte dei legnaiuoli rilegato in pergamena. Membranaceo dei sec. XVI e XVIII (n. 71 secondo il nuovo ordinamento).

Questi sono i capitoli è (sic) *capitoli è ordinationi è provisioni e riformationi sopra dell'arte de legnaiuoli. e huomini di quella, cioe maestri è garzoni, fatti è composti, è ordinati per li prudenti huomini di detta arte cioè:*

M.° Giovanni di Iacopo desideri.

M.° Mariotto di m.° Lodovico.

M.° Filippo di Giuliano tarolaccino.

M.° Giulio di Antonio Garofini.

Alli quali fu data piena autorità, è generale mandato di fare detti capitoli, ordinationi, e provisioni dalli huomini, e università di detta arte, come appare per loro solenne partito, carta per mano di S. Antonio di . . . . Ciancetti notaio di detta arte. sotto di 11 di Marzo 1581. Il santo protettore San Giuseppe è chiamato nello statuto *nostro avvocato.*

Il 1° capitolo tratta: *Del modo di raunare l'Arte;* il 2° *Del fare le borse;* la borsa dei consoli, dei consiglieri del *proveditore* dei ragionieri, degli stimatori, del garzone.

Capitolo 3° *Del modo di matricolare,* che essendo uno dei più interessanti riporto integralmente:

Item proveddeno è ordinorno che ogn'e qualunque persona della Città contado, ò distretto di Pistoia è quali habitassino dentro al miglio, che facessino bottega ò che pigliassero à fare alcuno lavoro, sopra di se ò raccòciassino (sic) *alcuno lavoro, ò vecchio, ò nuovo, ò che comprassino legname ò sodo, ò lavorato di qual sorte si sia per rivendere in bottega o à magazini, ò in casa, ò nella Città, ò vero di fuora, purchè sia è habiti dentro al miglio, che tutti li sopranominati sierino* (sic) *tenuti a matricolarsi subito innanzi che faccino tale esercitio è per loro matricola paghino per ciaschuno lire sei, essendo nativi nella città, montag*[a]*, ò distretto di Pistoia in questo modo cioe lire tre alla mano, è di poi ogn'anno di detto tempo lire una (soldi) dieci insino allo intero pagamento. E tutti quelli che non fussino nativi di detta città di Pistoia o suo distretto come disopra sierino* (sic) *tenuti per loro matricola pagare lire dieci, sendo forestieri in questo modo cioe lire cinque alla mano, subito sarà matricolato, il restante come e detto disopra; non s' intendendo per tutti quelli che havessino habitato per anni dieci da hoggi* (sic), *o' la Città o' contado di Pistoia ancora che fussino forestieri, et che havessino habitato per anni dieci da hoggi, e voglino fare tal mestieri come di sopra devino pagare per loro matricola come se fusseno nativi di detta città di Pistoia et che tutti quelli forestieri che non habitasseno la città di Pistoia ne dentro al mi-*

glio che venisseno a vendere legname in Pistoia, debbino pagare per loro tassa (soldi) dieci l'anno e non volendo pagahre (sic) *che il detto Proveditore habbia autorita di farli torre di fatto la robba p. ogn' famiglio di Corte a spese di detto venditore e di più vogliamo ch' ogni figliuolo di qual maestro si sia di detta arte che volendo essere nel numero de maestri, o' vero fare bottega dase o' vero a' compagnia debba riconoscere detta Arte per L. (lire) dua a pagarli al proveditore, no pagando nel primo anno che lui farà bottega caschi nelle pene come nella intera matricola di L. sei e tutti quelli che fussino nativi di detti luoghi come s'è detto nel presente capitolo del modo del matricolare che contrafacessino per ogni volta caschino in pena di L. dodici p. ciascuno da pagarsi al nostro Proveditore, la quale pena un terzo al Rett.*[e] *che la farà riscuotere, un terzo al Fischo e' camera ducale e' un terzo a' utilità di detta Arte, e' no altrimenti, nè in altro modo.*

Cap. 4° *Dello Offitio del Proveditore.*

Cap. 5° *Del modo di pagare la tassa.*

Cap. 6° *Dello Offitio delli Stimatori.*

Cap. 7° *Dell Offitio de Divieti.*

Cap. 8° *De' debitori dell'Arte.*

Cap. 9° *De lavoranti, garzoni e' fattori quali quali fussino ò stessino à salario con alcuno maestro qual si partissi innazi al tempo, da loro maestri, o' di chi stessino.*

Cap. 10° *Del modo di fare la festa di S. Giuseppe.*

Item proveddono è ordinorno che il Proveditore ogn'anno durante il suo offitio sia tenuto è obbligato fare celebrare la festa del nostro avvocato san Giuseppe nella chiesa di S. Luca ecc. (La spesa era di lire dodici).

Cap. 11° *Del modo come si debbe governare detta Arte il giorno di S. Giuseppe.*

Cap. 12° *Del modo di dare il pane* (a titolo di curiosità ne riporto un frammento):

. . . *e che il proveditore sia tenuto dare à tutti li raunati del Arte nostra un pane giallo per uno ben cotto e' stagionato, cioe alli maestri di (libbra) una e uncie nove l' uno, e a garzoni di* (libbra) *una uncie tre l' uno e' no altrimenti si no a' tutti quelli si raunerunno in tal giorno ecc.*

Cap. 13° *Della Elettione del Notaio.*

Non mancano però diverse aggiunte fatte ai capitoli dell'arte dei legnaiuoli nel 1593, nel 1600, 1620, 1621, 1635, 1659, 1665, 1684.

***

Avuta così un' idea di questa organizzazione che come le altre era forza vitale in ogni ramo dell'arte come nell' industria, perchè regolata da leggi proprie e speciali garanzie, accennerò alcuni lavori d'intaglio di cui non resta che il ricordo, per parlare poi di quelli ancora esistenti.

Da quell' instancabile e coscienzioso ricercatore di documenti che è il Dott. Alberto Chiappelli, noi abbiamo notizia della permanenza in Pistoia e dei lavori eseguiti da quella famiglia del *Tasso* famosi intagliatori e intarsiatori fiorentini che senza dubbio contribuirono a far rivivere nella città quell'arte supremamente decorativa.

Egli commenta e svolge più ampiamente (1) le informazioni raccolte al principio del XVI secolo da frate Sebastiano Vongeschi da Cutigliano sulla chiesa e convento dei Servi (2). Questi documenti mettono in luce l' operosità di quegli artisti, già studiati da Gaetano Milanesi (3), e descrivono minutamente l'atto di allogazione del coro e della residenza. Il primo lavoro fu incominciato il 23 d' ottobre 1498 ed eseguito da Francesco del Tasso e Domenico suo padre per 200 fiorini d' oro, essi con Marco del Tasso avevano lavorato l' udienza della sala del Cambio, vero capolavoro, ed il coro del Duomo di Perugia; Marco, fratello di Francesco, fu collaboratore di lui, come del padre Domenico, anche nel coro della chiesa dei Servi, secondo un ricordo sincrono contenuto nel Libro della Sacrestia dei Servi dal 1496 al 1507.

Francesco del Tasso, da un documento tratto dalle memorie del Vongeschi, fu incaricato nel 1518 da *Messer Bartholomeo di m. Baldinotto Baldinotti* di Pistoia di por mano alla residenza o tribuna della cappella maggiore, ed il tempo prescritto era di 6 mesi ed il pagamento di dieci ducati d' oro, essendovi anche la sottoscrizione autografa dell'artista. Morto questi il 28 dicembre 1518 fu chiamato Giovanni di Piero de Mati di Pistoia. Il Chiappelli osserva come il Vongeschi non dia la data precisa in cui fu terminata la residenza,

---

(1) « Bullettino storico pistoiese » 1901, pag. 8-12.

(2) Archivio del Patrimonio ecclesiastico, filze: G. 98, G. 99, G. 100.

(3) *I Del Tasso intagliatori fiorentini* dei secoli XV e XVI.ºV: Sulla Storia dell'Arte Toscana scritti varj di Gaetano Milanesi, pag. 343-356. Siena, Tipografia sordo-muti di L. Lazzeri MDCCCCLXXIII.

I frati serviti vollero poi che gli stalli del coro non fossero più davanti alla cappella maggiore, ma dietro l'altar maggiore e ordinarono il nuovo coro al legnaiuolo pistoiese Antonio Della Rosa e quello vecchio del Tasso fu venduto alle monache di *S. Desiderio* per scudi 100. Il convento fu soppresso sotto il dominio Napoleonico e così quel pregevole lavoro è andato disperso o distrutto.

Nell'archivio comunale di Pistoia ho trovato l'allogazione delle porte del Duomo ad un certo Battista di Antonio di Gerino da Pistoia (1), ricordato dal Tolomei (2) come autore dell'ornamento (1505) dell'organo di S. Maria al Prato di S. Lorenzo, disegnato da Ventura Vitoni.

Riporto il documento:

ARCHIVIO DEL COMUNE
DI PISTOIA
—

FILZA 227. c. 61
Opera di S. Giovanni e Zeno.

In rubrica: [Allogazione a fare le porte della chiesa]

Die XXij Augusti 1503.

E prefati signori Proveditori per vigore di qualunque loro autorità potestà et balia a loro in qualunque modo concessa allogorono a Batipsta d'Antonio di Gerino da Pistoja legnaiuolo presente et conducente etc a fare et fabricare dua porte della parte dinanzi della ecclesia Cattedrale della ciptà di Pistoja per una certa scripta facta per mano di tertia persona el tenore della quale è questo videlicet:

Copia del modo et forma che sabbino affare le due porti dinanzi del duomo di Pistoja et prima quello che harà affare dette porte sia tenuto a farle di legniame di noce buono et stagionato cioè le fodere di dette porte quadri et cornici a sue spese dandoli le imposte segate et tucti e ferramenti et sabbiale a fare alla similitudine et grosseza senza intagli della Porta del Palazzo de Signori et habbi a fare intorno cornice doppie; et facte che saranno dette porte sia riservato el giudicio di dette porte se le saranno alla forma et qualità facte, che furono premesse a Signiori proveditori che a quel tempo saranno; et debbino essere facte per tucto el mese di Maggio 1504 et habbiasi a fare con billichi per pregio di lire due el sol. XViiij il braccio: el quale Batipsta promisse tucte le predette cose servare et sotto pena del doppio della stima etc. Rogatum etc. (3)

---

(1) Archivio dell' Opera di S. Giovanni e Zeno, n. 227 (1338-1746) memoriale mutilo.

(2) Op. cit., pag. 177.

(3) Mentre questo mio lavoro era già in corso di stampa trovo che il Beani riporta in un suo libro ora publicato il medesimo documento. (v. *La*

Questo lavoro d' intaglio non ha certo un gran valore artistico, ma la sua decorazione spinta alla più eccessiva semplicità, mi pare s'accordi col carattere architettonico del portico.

Molto ricchi invece sono gli intagli sulla porta del Battistero, e certo in armonia colla svariata ornamentazione marmorea dei capitelli, della cuspide, della finestra a ruota.

Qui le borchie metalliche non si impongono all' occhio dell' osservatore come nella porta del Duomo, ma sono accessori in confronto degli altri complicati motivi che si seguono dagli ovoli, ai fogliami, ai finissimi fregi che rivestono i due campi quadrilobati centrali, dove primeggiano capricciosi e fantastici animali adattati ad un effetto decorativo.

La Porta centrale del Palazzo del Comune come abbiam visto, doveva servire di modello a Battista di Gerino da Pistoia per gli intagli da lui eseguiti per la porta del Duomo; ma poca somiglianza esiste tra i due lavori; qui i margini laterali portano come rilievo il caratteristico motivo a scacchi, e si vedono scolpiti i due orsi, di cui l' uno ha lo stendardo con la croce, l'altro quello con la scacchiera.

Un certo valore artistico hanno anche la porta della chiesa di *S. Giovanni Battista* nel coro e quella della scuola normale femminile.

Ma il trionfo completo della scultura in legno a Pistoia è rappresentato dalla *Residenza* di noce, attualmente nella grande sala del Palazzo Comunale. Gli artisti che nella inesauribile vena inventiva non eccedono dai giusti limiti, ingentilendo anzi nella profusione di motivi tutta l'opera loro sono: Giovanni Mati di Piero e suo figlio Bartolomeo. Il Beani (1) ne ha trascritto l'atto di allogazione.

Il Melani non crede Giovanni nativo di Pistoia (2), ma di Canapale, senza però dire quali ragioni gli facciano cambiare il luogo di nascita; egli si mostra dubbioso nel determinare la scuola di

---

Cattedrale pistoiese etc., pag. 34. Pistoia, Casa tipo-lito-Sinibuldiana G. Flori e C. 1903).

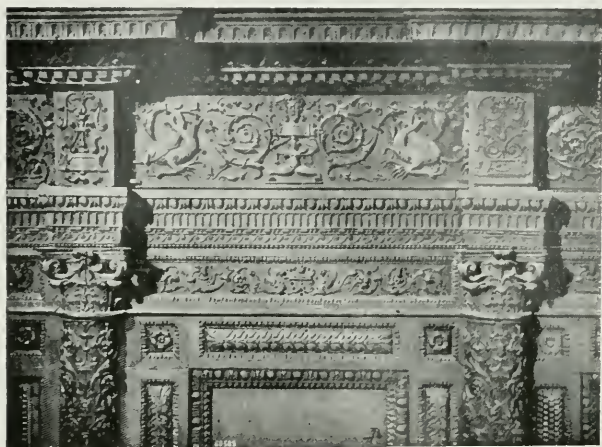
(1) « Bullettino Storico Pistoiese » 1901, pag. 112-113.

(2) « Arte e Storia » 1895, pag. 105-106-107.

intarsiatori e intagliatori da cui era uscito, ed escludendo Pistoia, pensa possa essere quella fiorentina o senese.

È certamente la prima con la famiglia del Tasso che esercitò su di lui una grande influenza. Secondo il Melani con un assoluto disordine sono state ricomposte le parti e così alcuni fregetti intarsiati sono sacrificati, è poco visibile l'originaria doratura ed a casaccio sono stati messi i quattro mezzi mascheroni.

Ma leggiamo piuttosto la storia su un cartello attaccato alla stessa Residenza.

Questa residenza fatta costruire dalli Operai della pia casa della Sapienza per collocarsi nella loro sala di Udienza è l'opera di Mati Giovanni di Piero, e figlio Bartolomeo di Pistoia dai quali fu intrapresa nell'anno 1534 e condotta a termine nel periodo di mesi quattordici.

Fotogr. Alinari — *Bongini*

PARTICOLARE DELLA RESIDENZA IN LEGNO
Palazzo Comunale.

Il valore della medesima fu convenuto in L. 94 per ciascun braccio andante, e così per B.ª 11 ascese a 1300 circa (v. R. V. degli Atti della Sapienza a carte 228).

Soppressa detta pia casa per Motu proprio del 1° settembre 1777 fu trasportata nel 1779, e così 245 anni dopo la costruzione nel Palazzo del Publico, aggiustandola alla larghezza della sala detta la Ghibellina, ove rimase negletta fino al 1853.

A quest' epoca se ne opera altro traslocamento nella maggior sala di detto Palazzo ritornandola ad uso di seggio nella Rappresentanza comunale. Il confusionismo della ricomposizione lamentato dal Melani è quindi giustificato dai fatti, ed avvenuto probabilmente nel 1779 e nel 1853 quando fu due volte traslocata la Residenza per cui non si aveva avuto quel rispetto che meritava come opera d'arte di grande valore.

Nove colonne scanellate nella parte inferiore e riccamente intagliate nella superiore sostengono la bella trabeazione dove il gusto più fine nella scelta degli ornati e la disinvolta e precisa esecuzione formano un gradevole effetto d' insieme.

Le colonne poggiano su mensole rivestite da foglie d'acanto e tra esse è un' altra esuberante decorazione che riempe i campi rettangolari. Il sedile propriamente detto nella sua disadorna fattura e a cui certo non appartengono le quattro teste faunesche, sembra di epoca anteriore.

*
* *

Il Milanesi (1) raccoglie copiosi documenti coi quali dà un importante contributo ai lavori d' intaglio eseguiti nella città e nel contado: *Allogazione a m° Petro di Domenico legnaiuolo di Lucca del Coro di S. Gio Fuorcivitas di Pistoia.* (Rogiti di ser Lodovico di Luca da Pistoia). Filza dal 1437 al 1456. (Archivio di Stato di Firenze). — *Allogazione* (30 dicembre 1430) *a Nencio di Paoletto legnaiuolo di Pistoia del cancello a sedere e panche per la chiesa di S. Pietro in strada della detta città.*

Gli Operai di S. Paolo di Pistoia allogano (13 dicembre 1456) *a Iacopo d' Onofrio Paoletti legnaiuolo di Pistoia due panche per la detta chiesa.* (Rogiti di ser Desiderio di Iacopo Forteguerri da Pistoia. Protocollo del 1456 e Archivio di Stato di Firenze). Il Milanesi dice che questo intagliatore nato a Pistoia nel 1426, fu cognato di Ventura Vitoni. — 28 di luglio 1468. *Iacopo di Martino legnaiuolo pattuisce di fare a Benedetto Bracciolini una lettiera di noce intarsiata ed intagliata.* — (Archivio del comune di Pistoia — Rogiti di ser Niccolò Franchi di Pistoia. Protocollo del 1468).

Da altri documenti tratti dall'Archivio comunale di Pistoia (v. Rogiti di ser Niccolò Franchi. Protocollo del 1469) si hanno altre notizie su i lavori d' intaglio eseguiti da Iacopo di Martino, cioè un paio di cassoni, una mensa e lettiera per Iacopo di Ser Gio. Antonio Cioci, una lettiera e due casse per Tolomeo Melocchi di Pistoia. Allogazione di un lettuccio di legname a Iacopo della Chioccia legnaiolo pistoiese in data 21 novembre 1485 per ordine del dottor Lodovico de' Taviani da Pistoia. L'artista dice di sottoporsi al giudizio di Ventura Vitoni.

---

(1) *Nuovi Documenti per la Storia dell' Arte Toscana* dal XII al XV secolo raccolti e annotati da G. Milanesi, pag. 82, 98, 100, 119, 120, 121, 139. Firenze, G. Dotti 1901.

*
* *

Con l'organo della chiesa dello *Spirito Santo* noi abbiamo un saggio di un sobrio ed elegante lavoro seicentesco (1664) la cui importanza è stata con poche, ma giuste osservazioni rilevata anche dal Melani (1). L'autore pare sia il gesuita Guglielmo Ermanno (2).

IV.

LE PITTURE

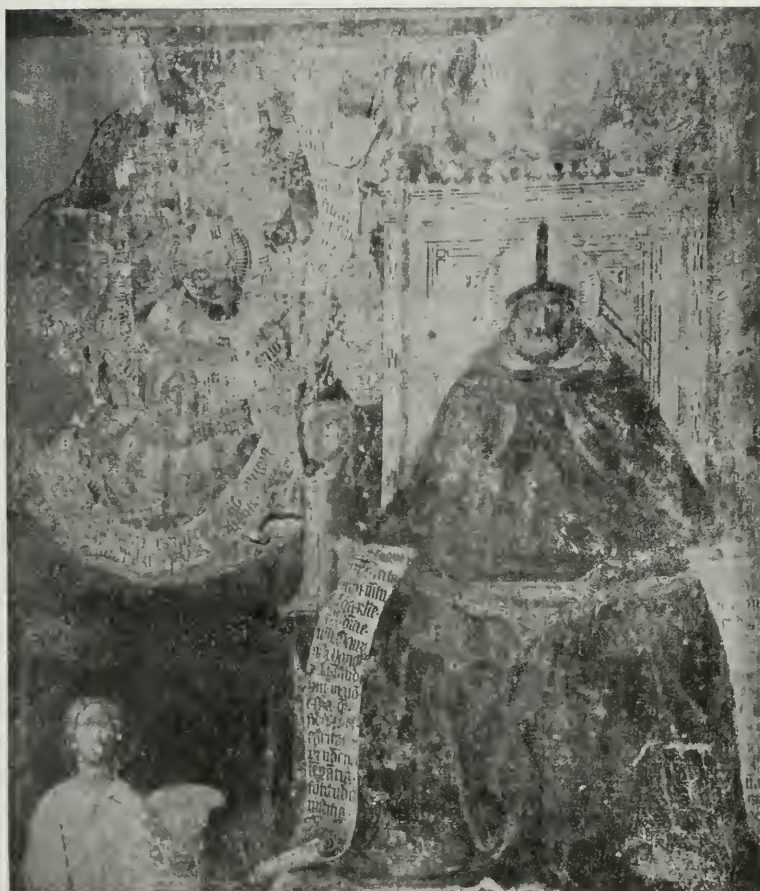
GLI AFFRESCHI

La chiesa di S. Francesco conserva ancora oggi alcuni degli importantissimi affreschi medioevali che un tempo dovevano rivestire completamente la navata, l'abside, le crociere, le cappelle, a giudicarne dai frammenti scoperti sotto l'imbiancatura data in piena epoca barocca quando fu cambiata la sua fisonomia interna decorativa e architettonica.

I più belli affreschi si trovano nella cappella dedicata al Santo patrono, dove la scuola fiorentina e quella senese svolgono le storie con le più spiccate caratteristiche del loro sentimento religioso e della loro tecnica coloristica.

Memori di ciò che fece messer Bandino di Conte de' Ciantori e Donna Lippa di Lapo degli Alberti (XIV sec.) per abbellire la chiesa, i fratelli Chiappelli, ai giorni nostri, con vero intelletto d'amore si adoprarono per risuscitare e far rivivere in questa, come in altre cappelle, le soavi visioni dei maestri primitivi; ma è deplorevole che per mancanza di aiuti pecuniari da parte del Governo e del Comune abbiano dovuto lasciare interrotti i lavori; e che i ritocchi e lo scoprimento delle pitture sotto l'intonaco siano stati condotti con pochissima cura ed esperienza. Fortunatamente vi è ancora un'allegoria che possiamo ammirare nella sua genuina e delicatissima gamma, benchè la composizione sia

---

(1) « Arte e Storia » 1890, pag. 82-93.
(2) Op. cit. del Tolomei, pag. 54, del Tigri, pag. 85.

Alfieri e Lacroix

AFFRESCO NELLA CAPPELLA DI S. FRANCESCO
Chiesa di S. Francesco
(Le figure di S. Agostino e della Fede).

incompleta e rovinata dai colpi di scalpello che hanno offeso alcune figure.

La grazia ineffabile, la poetica sensibilità delle espressioni, la delicata armonia dei toni sono tali da far proclamare quest' opera d'arte un capolavoro della scuola senese. Anche qui abbiamo il trionfo della scienza teologica come nel Cappellone degli Spagnoli a *S. Maria Novella* a Firenze, ma in un insieme più semplice e modesto.

Se il concetto fondamentale d'entrambi gli affreschi deriva dalla scolastica medioevale e dalla divulgazione in quel tempo del libro di Marciano Capella, lo stile è assolutamente diverso e tale da escludere qualsiasi confronto; solo nel costume di alcune figure, nel colorito e nella interpretazione simbolica possiamo riscontrare leggere somiglianze.

Invece di S. Tommaso d'Aquino, qui è S. Agostino che siede in trono, circondato da una corte eletta di dotti prelati, con le virtù e le arti liberali; egli porta in testa la mitria vescovile e il nimbo in rilievo e raggiato; tiene in mano due rotuli spiegati su uno dei quali si leggono benissimo i nomi: *fides. spes. caritas, prudetia, tepātia* (temperantia) *fortitudo. iustitia* (1) ecc.

La figura di S. Agostino è dipinta solidamente nella miologia facciale; e per alcune spiccate particolarità del volto senile con la corta barba, il vuoto della regione mascellare come se mancassero i denti, si direbbe quasi un ritratto; mentre ideali imagini sono le virtù e le arti liberali sedute in basso e disposte insieme, senza quella netta separazione voluta dall' artista di *S. Maria Novella* e dai testi letterari. La prima fra le tre Virtù Teologali è la Speranza di cui non distinguiamo che le braccia protese e le mani giunte, ma con i dovuti assaggi si potrebbe rintracciare il resto della figura nascosto sotto l' intonaco; viene poi la Carità che sorregge un cuore in fiamme, la Fede con la croce di cui non si vede che l'asta, e il calice; quindi le Virtù Cardinali che si seguono sulla stessa linea. Come un fiore di verginale purezza comparisce poi una sola testina di donna coll' occhio sulla fronte ed un dito sulle piccole labbra per indicare il silenzio, come l'allegoria giottesca dell'obbedienza nella chiesa inferiore di Assisi. Il suo sguardo non è fisso come quello delle compagne, ma lampeggia con seducente civetteria ed una spiritosità tutta femminile.

---

(1) Non esistono di questo affresco che due fotografie molto deboli che gentilmente mi furono imprestate dall'Avv. Peleo Bacci e che ho fatto riprodurre per dare almeno una lontana idea del prezioso lavoro.

Della Temperanza si scorge la mezza figura intenta a versare l'acqua da una piccola anfora da profumi, simile alle graziosissime in terracotta trovate nelle tombe etrusche: con leggero tratteggio sono disegnate le ciocche ondulate dei capelli, e sul volto sono diffusi in sottili gradazioni il roseo incarnato e la trasparenza delle luci.

AFFRESCO NELLA CAPPELLA DI S. FRANCESCO
Chiesa di S. Francesco
(In basso: Giustizia, Fortezza e Prudenza; e, subito sopra, Grammatica, Logica, Musica).

Come abbiam visto l'artista ha nominato la Giustizia ed è probabilmente quella di cui non è stata scoperta che la testa vicino alla Fortezza. Questa sorregge i suoi tradizionali attributi: la colonna e la torre, coperte di caratteri gotici poco decifrabili.

La quarta virtù che, volta di profilo, si contempla nello specchio circolare assicurato a due manici stiliformi è certamente la Prudenza; le piccole mani sono un esempio di maravigliosa eleganza e finitezza.

La Grammatica insegna le prime regole ad un fanciullo come nell'affresco della sala capitolare a *S. Maria Novella* in Firenze.

Questi come uno scolaretto compita le parole scritte nel libro aperto sulle ginocchia della maestra e le segue col dito; così anche la Logica, per la rappresentazione allegorica, si avvicina a quella del *Cappellone degli Spagnoli* e tiene nella sinistra lo scorpione, simbolo del dilemma, secondo Ruskin (1). La Musica fa scorrere le dita sulla tastiera del suo strumento e sembra tutta assorta nella inspirazione. L'apertura praticata nel muro e chiusa da grata di ferro per conservare qualche reliquia, come la goffa cornice in stucco, hanno coperto e distrutto parte dell'affresco. Nel fondo campeggiano le mezze figure di santi che tengono i rotuli spiegati con le sentenze scritturali e tra essi si ravvisano abbastanza chiaramente un monaco, un cardinale, un papa, e, più indistinti, due vescovi; sopra il trono di S. Agostino lo Spirito Santo in forma di colomba. Un'altra vaghissima visione è il busto di donna emergente in alto, dietro un gran disco su cui poggia la mano, mentre colla destra si fa riparo per meglio contemplare la scena sottostante, come se la luce emanata dalla colomba stessa abbagli la sua vista.

È ancora visibile l'ornato a scacchiera che faceva da cornice alla pittura e indicava in certo modo lo stemma della città. Non mi pare facile lo stabilire con esattezza la paternità di questa bellissima opera d'arte attualmente molto offuscata dalla polvere; ma io credo che una diligente e paziente ripulitura, non solo farebbe gustare la genuina freschezza del lavoro, ma renderebbe anche più possibile un coscienzioso studio comparativo.

L'affresco superiore rappresenta *lo Sposalizio della Madonna*, ma i pessimi restauri del fondo, le grossolane ritoccature dei volti ed in alcune vesti ne hanno distrutto l'antico valore.

Un gruppo di straordinaria armonia coloristica e segnato con larghezza e nobiltà di linea, è quello delle donne che stan dietro la Vergine, tanto più timida nell'atteggiamento e più piccola di dimensioni.

Esse hanno veramente un aspetto matronale e maestoso, in particolar modo la giovane bellissima giallo-vestita che precede le altre. Sono questi i caratteri di disegno che si ritrovano nello stesso soggetto svolto da Taddeo Gaddi nella cappella Baroncelli a *S. Croce* in Firenze (1352-1356).

La morte della Madonna dipinta nella parete di faccia è stata barbaramente deturpata da un ignobile imbianchino che ha steso una massa di colore nero, come una toppa, in mezzo alle

---

(1) *Mornings in Florence* by JOHN RUSKIN, pag. 88. New York 1900.

tenui gradazioni del colore originale visibili nella veste finamente drappeggiata della santa genuflessa: belle sono le teste di Gesù, di alcuni Apostoli e dei due Angioli bianco-vestiti tanto simili alle creazioni giottesche.

La sagoma delle figure è ben scritta, decisa, nell'affresco sottostante di cui non ho potuto spiegarmi il soggetto; le faccie sono larghe e forti nella ossatura e la tecnica non presenta quella fusione di tinte e leggerezza di disegno ammirate nell'affresco senese. I caratteri generali di questa solida pittura suggeriscono un epoca posteriore alle composizioni testè esaminate: tra la fine del XIV e il principio del XV secolo. I due guerrieri di destra che brandiscono la lancia e la spada sono ben piantati sulle gambe e indicano chiaramente le tendenze della scuola fiorentina.

Anche il gruppo di sinistra, benchè non sia in buone condizioni, impressiona per l'arditezza del disegno e la bellezza di alcune fisonomie; anche qui una apertura praticata nel muro con la relativa grata e cornice, ha rotto la continuità della scena.

Le quattro mezze figure nei tondi della vôlta sono barbaramente ridipinte ed è quindi impossibile darne un giudizio; genuine sono invece le quattro figure di santi dipinte entro tabernacoli gotici sui pilastri che s'innestano all'arcata d'ingresso; frammenti di affreschi si vedono anche sugli sguanci della nicchia dove era collocata la tavola di S. Francesco, ora in Sacrestia.

Questa cappella però, fatta costruire nel 1314 da Niccolò Margugliesi (come dice l'iscrizione sulla targa marmorea murata nella parete di sinistra) era in origine dedicata alla Madonna; e il Beani (1) trae dal Capponi (2) la notizia che la tavola destinata al suo altare fosse quella di Pietro Laurati, attualmente nella Galleria degli Uffizi a Firenze, e così descritta dal Vasari: *Da Pisa trasferitosi a Pistoia, fece in S. Francesco in una tavola a tempera una nostra Donna con alcuni angeli intorno bene accomodati; e nella predella che andava sotto questa tavola, in alcune storie fece figure piccole tanto pronte e tanto vive, che in que' tempi fu cosa maravigliosa; onde soddisfacendo non meno a sè che agli altri, volle porvi il nome suo con queste parole: Petrus Laurati de Senis.* Manca però la predella e la tavola sembra sia stata ridotta e adattata alla moderna cornice liscia e dorata di

---

(1) Mons. Can. Gaetano Beani. *La chiesa di S. Francesco al Prato in Pistoia.* Notizie storiche e illustrazioni, pag. 21. Pistoia, G. Flori 1902.

(2) Capponi. *Notizie intorno alle chiese della Diocesi di Pistoia* etc. (ms. nella Biblioteca Forteguerriana).

cui fa menzione il Catalogo della Galleria degli Uffizi nell'anno 1825 quando era direttore Giovanni degli Alessandri. L'iscrizione riportata dal Vasari è incompleta; si deve leggere: *Petrus Laurentii. desenis. me. pinxit. anno. domini* M.CCC.XL. Nell'Archivio delle RR. Gallerie degli Uffici a Firenze; filza XXIX, anni 1798-1799; si trovano tre lettere relative a questo quadro, una in data 13 Marzo 1799 del cav. Tommaso Puccini, allora direttore, diretta a S. A. R. dove parla dell'offerta della pittura del Laurati in in cambio di un altra esistente in Galleria, da lui considerata di poco valore. La 2.ª lettera in data 15 Marzo 1799, firmata da Alessandro Pontenani e vista dal Di Schmidweiller, dove in cambio del quadro del senatore Cellesi si propone un lavoro di Santi di Tito. La 3.ª lettera è quella di Giovan Battista Cellesi al cavaliere Puccini che riporto integralmente:

Ill.mo Sig.

Mi fo un dovere di rispondere a V. S. Ill.ma d'aver ricevuto il noto quadro della S. Famiglia con i santi Rocco e Francesco di Santi di Tito in cambio dell'altro da me passato alla R. Galleria, di Pietro Laurati di Siena; e rendendo le distinte grazie della notizia favoritami, della sua approvazione di d.º cambio ho l'onore di rassegnarmi di V. S. Ill.ma

Dev.mo Obb. serv.
GIOV. BATT. CELLESI

Li 25 Marzo 1799.

Il lavoro è stato ridipinto in alcune parti, ma ancora possiamo gustare l'armonia delle vesti azzurre della Madonna e degli angioli sul fondo d'oro; gli occhi oblunghi, le mani con le dite piegate come in una contrazione, non hanno nessuna parentela stilistica con l'affresco senese assai superiore.

In conclusione, tornando alle pitture murali, io ci vedo tre maniere distinte: ad un pittore delicato e gentile di Siena deve attribuirsi *il S. Agostino con le virtù teologali, cardinali e le arti liberali;* un'altro di scuola giottesca ha eseguito *Lo Sposalizio e la Morte della Madonna;* un terzo ha condotto più tardi l'ultima composizione secondo i canoni dell'arte fiorentina, inaugurante già lo studio del vero.

Nessun documento può darci una risposta definitiva e bisogna per ora basarsi su semplici ipotesi; è del resto assai difficile nei lavori di quel tempo, trovare, come nel Rinascimento, la spiccata personalità, perchè gli artisti erano ancora troppo fedeli alle tradizioni d'ambiente e di scuola.

*
* *

Ma è nel Coro che noi vediamo il grande distacco tra la maniera senese e la giottesca più sintetica e grandiosa nel suo svolgimento pittorico.

Puccio Capanna si è ispirato all' arte del maestro nelle poche storie frammentarie sulla vita di S. Francesco rinvenute sotto l' intonaco delle vaste pareti; la larghezza della rappresentazione, l' acutezza di osservazione, ci fanno riconoscere in questo scolaro una robusta tempra di disegnatore più che di colorista: il Vasari così lo ricorda: *Ed in Pistoia fece a fresco la cappella maggiore della chiesa di s. Francesco, e la cappella di s. Lodovico con le storie loro, che sono ragionevoli.*

Nella scena delle Stigmate non si vede la figura del santo, ma quella di un compagno seduto che interrompe la lettura per assistere al miracolo. Un orso ed un falco ben conservati vi danno un' idea dell' animale vivo copiato direttamente dal vero; nell' uno vi sembra quasi di vedere il caratteristico dondolarsi della tozza testa e il lento movimento del corpo, mentre l' uccello ha tutta la maestà del rapace che sta per spiccare il volo nelle altezze aeree.

La composizione più interessante è senza dubbio quella dèl santo giovanetto pregante nella chiesa di S. Damiano. Sottili colonne sostengono la navata e nell' abside sfolgora il crocifisso.

L' iscrizione scritta a caratteri gotici si riferisce al restauro della chiesa che vediamo col tetto scoperchiato da un lato. Nella scena che dovrebbe rappresentare il sogno di papa Innocenzo III, non si vede che la figura di S. Francesco nell' atto di sorreggere la pericolante chiesa di S. Giovanni Laterano; poco visibili sono le storie dipinte nella parte più alta delle due pareti laterali e le 4 figure di santi nei loro ricchi tabernacoli gotici sulla parete della grande finestra, deturpata da barocchi cornicioni.

Sull' arco d' ingresso si osservano ancora le traccie dei tondi quadrilobati da cui emergono busti di santi, mentre la bella e sobria decorazione policroma a formelle con losanghe è quasi tutta coperta dagli stalli del coro. Sull' altare vi era, secondo il Vasari, un trittico di Lippo Memmi, che al cospetto delle grandiose creazioni murali dell' artista giottesco, doveva bene personificare la fine sentimentalità religiosa del maestro senese; *lavorò*, dirà il Vasari, *Lippo oltre alle cose dette, col disegno di Simone, una*

tavola a tempera, che fu portata a Pistoia e messa sopra l'altar maggiore della chiesa di s. Francesco, che fu tenuta bellissima.

Il Beani (1) ha cercato di ricostruire la storia di questa preziosa opera d'arte, che, tolta nel 1569 dalla cappella della famiglia Pagani, al principio del XVIII secolo si trovava nel Refettorio del Convento; ma da quell'epoca manca ogni notizia su di essa.

Il Campione amplissimo compulsato dal Beani accenna alle modificazioni e ai rimaneggiamenti operati nel coro nel XVI secolo. In un piccolo armadio si conserva ancora un interessante affresco giottesco: *S. Maria Egiziaca che riceve l'ostia consacrata dal vescovo Zosimo.* Se la pittura pecca per una certa durezza, vi è però uno sforzo da parte del pittore per esprimere in essa il fanatismo religioso e le sofferenze del lungo digiuno. La Santa tiene le mani incrociate sul petto in segno di adorazione, i capelli sciolti in lunghe anella le ricoprono le spalle, e la faccia tesa in avanti, le rughette che solcano le tempie agli angoli degli occhi e fanno aggrottare le sopracciglia, rendono quasi spaventosa la fisonomia; alcuni restauri specialmente nella figura del santo hanno guastato con tinte opache e pesanti la tecnica originale. Il Cavalcaselle (2) scrive a torto che questa pittura è l'unica rimasta nel coro; piuttosto è la sola che sia così palesemente alterata da ritocchi.

Fotogr. Alinari *Bongini*

LUNETTA COLLA MADONNA E GESÙ BAMBINO
Affresco sulla porta della Sacrestia
Chiesa di S. Francesco.

Il dott. Alberto Chiappelli (3) in una lettera indirizzata a Guido Carocci scrive importanti notizie non solo su questi affreschi del

(1) Op. cit. *La Chiesa di S. Francesco* ecc., pag. 18-19.

(2) G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe. *Storia della Pittura in Italia.* Vol. II. L'arte dopo la morte di Giotto, pag. 37. Firenze, Le Monnier 1883.

(3) « Arte e Storia » 30 Dicembre 1883.

Coro, ma anche su quelli della Cappella di S. Antonio di Padova: *frammenti di pitture notevolissime e per la purezza del disegno e per la forza del colorito, ma disgraziatamente sono frammenti, nè ci è dato sperare di trovare in tale cappella alcuna pittura completa.*

Giustissime sono le osservazioni di chi ha tanto contribuito alla scoperta delle pitture murali in *S. Francesco;* ed è un vero peccato che non si possa con altri accurati assaggi tentare di ricostruire il ciclo perduto.

Notevoli resti di affreschi si ammirano nella cappella dei Gatteschi, allusioni alla vita del santo a cui era dedicata: vi si vede rappresentato il martirio della decapitazione dove però il carnefice è ritoccato: genuina è la figura di chi porta la testa recisa; in alcuni dei personaggi io ritrovo la larga fattura di Puccio Capanna. Sulla parete di destra dove è dipinto un santo in atto di benedire sorge una chiesa che ricorda il Battistero; bello è un gruppo d'uomini in animata conversazione tra di loro.

In una lunetta sopra la porta della Sacrestia è raffigurata: *una Madonna col bambino Gesù*, nella quale, se il volto è soffuso di dolcezza divina, le mani sono rigide, mal disegnate ed ancora bizantineggianti; i caratteri stilistici sono quelli però di un seguace della maniera giottesca.

In un'altra lunetta che trovasi nella parete attigua, è dipinta la mezza figura del Cristo che è veramente l'imagine della morte, colle palpebre chiuse, la bocca contorta ancora dall'ultima agonia. Il torace, le braccia cadenti, se non sono disegnate perfettamente, esprimono l'abbandono del cadavere, senza la legnosa rigidezza che siam soliti osservare nei crocifissi del XIII secolo. Nella stessa parete non è privo d'interesse l'affresco del *Cristo in gloria tra i serafini* con le figure della Madonna e di Santi più in basso. Sopra l'altare Bracciolini, la *Madonna in trono* con gli angioli che sostengono la cortina, è una debole pittura sovrapposta al gigantesco crocifisso attribuito a Puccio Capanna che certo è d'epoca anteriore; insignificanti sono pure i santi entro tabernacoli in parte coperti dalla cornice in pietra di un confessionale.

Nella crociera di sinistra troviamo un altare dedicato a S. Eulalia con un affresco rappresentante il *Sepolcro di Gesù;* il gruppo dei soldati fortemente segnati nei contorni, è disposto con naturalezza, mentre la figura di S. Francesco è debolmente eseguita.

Altre pitture sono state scoperte nella navata, tra le quali *la Lapidazione* di *S. Stefano protomartire* sull'altare Bracciolini dalle Api, già ricordata dal dott. Alberto Chiappelli nella lettera

citata (1). Elegante è l'adolescente che tiene il manto sul braccio, ma anche qui il restauratore non ha rispettato come doveva il lavoro ed ha imbrattato di tinta quasi tutte le vesti dei personaggi.

L'adorazione dei re Magi, prima coperta da una tavola attribuita a Gismondo Lafri ed a Jacopo suo figlio, è così trasformata dai ritocchi da rendere assolutamente impossibile qualsiasi apprezzamento.

Interessante, benchè incompleto e ridipinto, l'affresco che rappresenta l'*Annunziazione* dove l'angelo è coperto dalla cornice dell'altare passato nel 1500 sotto il patronato della famiglia Sozzifanti (2); a destra della Madonna si osserva la figura di S. Giuliano che sta in una edicola gotica, come i tre santi dipinti sulla parete di sinistra, per chi entra dalla porta principale.

Ormai bisogna assolutamente escludere Púccio Capanna quale autore degli affreschi della sacrestia, così poveri d'ispirazione, così deboli nella forma rispetto ai frammenti ammirati nella cappella maggiore della chiesa; e basterà per convincersene, osservare, ad esempio, quanto più superficialmente sia qui svolta la scena delle stigmate. La *Crocifissione, la Deposizione dalla Croce o Pietà* e la *Natività* sono rovinati e ritoccati e svelano una maniera affatto diversa.

Un'altro pittore ha eseguito sulla vôlta le figure dei quattro santi: S. Pietro, S. Paolo, S. Lorenzo e S. Lodoviço, talmente rimodernate e restaurate da rendere difficile qualsiasi confronto, anche se ricordano un poco alcune pitture di Niccolò di Pietro Gerini a Prato. Il Cavalcaselle e il Crowe (3) nel dare uno sguardo molto sommario agli affreschi delle pareti li trovano simili a quelli del Cristiani ed a lui attribuiscono altre pitture che si trovano nella chiesa; ma mi pare che ciò che ancora resta dell'opera sua in Pistoia non sia sufficiente, anche per le pessime condizioni, a stabilire questa parentela stilistica. Il Capponi (4) il Tolomei (5) ed il Tigri, (6) come fa notare il Beani, (7) hanno sbagliato nel credere la Sacrestia l'antica cappella di S. Lodovico, che il Vasari scrisse esser stata dipinta da Puccio Capanna; nel *Campione amplissimo* non esiste alcun ricordo di essa.

---

(1) « Arte e Storia » 30 Dic. 1883, pag. 414.

(2) Op. cit. Beani. *La Chiesa di S. Francesco* ecc. pag. 45.

(3) Op. cit. Vol. II pag. 57 e 484. Firenze, Le Monnier 1883.

(4) *Notizie intorno alle chiese di Pistoia.* Ms. in Forteguerriana.

(5) Op. cit., pag. 135.

(6) Op. cit., pag. 58.

(7) Op. cit. *La Chiesa di S. Francesco,* pag. 57.

La Sala Capitolare, come sappiamo anche per documenti riportati dal Beani, fu ornata di pitture in base al testamento di Donna Lippa di Lapo degli Alberti rogato il 9 Aprile 1386 da Ser Niccolò di Ser Buto di Ser Schiatta Pisani, e quindi presso a poco possiamo stabilire l'epoca d'esecuzione.

Queste pitture non sono certamente il lavoro di un solo artista e se alcune scene sulla vita di S. Francesco risentono dell'influsso giottesco, mancano però di forza drammatica, di intima penetrazione e di semplicità nello svolgimento del soggetto; i restauri poi, estesi su larga scala, benchè condotti con cura, hanno sempre attenuate o tolte certe particolarità tecniche.

Fotogr. Alinari *Bongini*

LA CROCIFISSIONE

Affresco nella Sala Capitolare
Chiesa di S. Francesco.

Quanta differenza tra la *Glorificazione del Santo* dipinta qui sulla vôlta e quella del maestro nella chiesa inferiore di Assisi, dove non solo l'anima di lui, ma anche quella dell'ambiente stesso, si compenetrano così intensamente dell'essenza stessa di quella vita, umana e spirituale!

La composizione di Pistoia è più complicata, ma molto meno espressiva; non più la serrata e mossa folla d'angioli che circonda il trono, ma quattro gruppi distinti di serafini volanti, angioli adoranti sulle nuvole, ed altri che suonano istrumenti a fiato e a corda su di un prato fiorito; qui l'artista ha, con sentimento gentile, associato l'arte musicale alla bellezza della natura.

Sotto le arcate di un tempio gotico è rappresentato il momento della morte con i monaci affollati intorno al letto, con Girolamo inginocchiato e convertito, come nell'affresco di Giotto a *S. Croce* in Firenze; ma l'artista non ha saputo rievocare che debolmente quel momento pieno d'angoscia e di trepidazione.

Il *Cristo risorto* pecca per rigidità; più naturale e sentito è il gruppo delle guardie dormienti; debole come fattura, ma significativa, apparisce la *Festa delle Capannuccie pel Natale* dove i

monaci officiano sotto una modesta capanna eretta in un prato fiorito, e nella quale vedesi anche il leggio col libro corale.

In un insieme grandioso è concepita e riprodotta *la Crocifissione* o meglio l'*arbor vitae crucifixae* dove il Cristo crocifisso sta nel mezzo come un tronco spirituale, i cui rami raffigurano la divulgazione dei suoi dogmi tra i fedeli. Su quei rami sono dipinte figure e mezze figure di Profeti. I santi personaggi ai piedi della croce, S. Francesco, S. Bonaventura, S. Agostino, ma specialmente la Madonna, S. Giovanni e le Marie, sono veramente la sintesi patetica e pietosa del soggetto; questa pittura è superiore a quelle della vôlta.

Lo stabilire con esattezza le maniere dei due artisti che secondo il Beani hanno lavorato nella Sala Capitolare, non è certo facil cosa quando un restauratore ha colla stessa omogeneità coloristica trasformato dappertutto la tecnica originale.

Interessanti sono pure alcuni frammenti di affreschi qui conservati insieme alle opere di scultura; tra essi noto una bella testa di S. Maria Maddalena che era nel convento delle Salesiane.

Nel Portico del Duomo poche vestigia di affreschi ci fanno conoscere un artista del XIV secolo, Bartolomeo Cristiani. Si sa che questo artista lavorò anche nella sala dell'Udienza degli Operai e nel Palazzo del Comune, ma tutte queste pitture sono pur troppo perdute; il Ciampi (1) trascrisse le notizie relative ad esse da documenti da lui compulsati: *A maestro Giovanni di Bartolomeo Cristiani dipintore per compimento delle dipinture sotto la volta e sopra la porta della Sacrestia di fuori, e per uno santo Iacopo lo quale è in sull'altare e s. Aghata in palazzo degli Anziani in tutto fiorini quattordici d'oro.*

Il prezzo era di fiorini trenta d'oro compreso un Crocifisso secondo le ricerche del Ciampi (2), mentre in una copia del Registro dell' opera di S. Iacopo scritta nel 1729 dal cav. Giovanni Cosimo Rossi (3) era di lire trentaquattro. *Maestro Gio di Bartolomeo Cristiani dipinse le tre crociere dinanzi alla porta di San Iacopo e nebbe di Fattura lire trentaquattro.*

---

(1) Op. cit. *Notizie inedite* ecc., pag. 105, documento XXXV, pag. 153.

(2) Op. cit. *Notizie inedite* ecc., pag. 153.

(3) Raccolta di manoscritti Rossi-Cassigoli. Cartaceo sec. XVIII. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

In testa alla notizia sono scritti gli anni 1368-69 ed il documento XXXV del Ciampi porta l'anno 1387, e 1388 l'aggiunta po steriore.

Gli affreschi rimasti del Cristiani sono dunque quelli nei pennacchi della vôlta, a destra della centrale decorata dai Robbia; cioè le quattro virtù cardinali. La Fortezza è intatta e dà modo di gustare la finezza della esecuzione; essa qui non ha che la sola colonna per attributo; le pieghe della veste e la bionda capigliatura sono segnate con fine tratteggio.

Della Prudenza non si distingue bene che lo specchio circolare, giacchè il volto è molto rovinato, e così anche la testa della Giustizia per uno scrostamento dell'intonaco; questa impugna la spada, e il panneggiato mostra tutta l'abilità dell'artista. La Temperanza è totalmente distrutta.

I quattro santi, forse gli evangelisti o i dottori della chiesa, dipinti nei pennacchi della vôlta attigua sono ridotti in pessimo stato e hanno perduto ogni valore artistico.

*
* *

La chiesa di *S. Domenico* doveva un tempo, rappresentare nelle pitture murali l' influsso che l'ordine dei Domenicani ebbe sull'arte medioevale e del Rinascimento (1); ma pur troppo non rimangono di esse che alcune traccie nel Coro: una figura di santo entro una edicola gotica sull'arco e dei motivi ornamentali su fondo rosso sulle pareti. Alfredo Melani (2) li scoperse nel 1895; è una decorazione, egli dice, che nella sua forma di rosoni quadrilobati congiunti da piccoli rombi con fascie a stelle e dentelli, ricorda quella di Giotto nella cappella degli Scrovegni a Padova e l'altra nella chiesa soppressa di *S. Iacopo in Castellare* in Pistoia. Nella lunetta esterna della grande porta si trova un affresco rovinatissimo rappresentante: l'*Adorazione dei Magi*, che è stato attribuito pure a Giovanni di Bartolomeo Cristiani (3).

---

(1) *Italienishe Studien zur Geschichte der Renaissance* von HERMANN HETTNER. — Parte III. Die Dominicaner in der Kunstgeschichte des 14 und 15. Jahrhunderts, pag. 99-153. Braunschweig. Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und sohn 1879.

(2) « Arte e Storia » 1895, pag. 191.

(3) CIAMPI. op. cit. *Notizie inedite*, pag. 105. TIGRI. op. cit., pag. 108.

*
* *

Pregevoli affreschi furono, da non molto tempo, scoperti nella chiesa di *S. Iacopo in Castellare* dedicata a quel santo fino dal X secolo e precisamente nella cappella annessa ai locali delle R. Scuole Leopoldine per le fanciulle.

Il dott. Alberto Chiappelli (1) già nel 1893 ne dava la notizia, stabilendo dalle pitture ornamentali più primitive (X e XI secoli) l'antica origine della Chiesa. Queste decorazioni come le figure d'epoca posteriore (secolo XIV) furono trovate dal Chini incaricato dall'ufficio regionale dei monumenti della Toscana di pulire gli affreschi di *S. Francesco.*

Andai a vedere gli interessanti frammenti insieme all'avvocato Luigi Chiappelli, a cui debbo ancora rinnovare i miei ringraziamenti per la sua squisita gentilezza e le sue autorevoli indicazioni su queste e altre opere d'arte poco conosciute.

Non è facile indovinare l'autore di queste soavi visioni che rivelano tecniche diverse e personalità stilistiche distinte. Nel primo affresco a sinistra sulla parete di faccia, entrando nella cappella, troviamo una S. Maria Maddalena, tra S. Caterina e due santi vescovi. La S. Caterina, se non è ben conservata, come le altre figure, ha almeno il vantaggio che il restauratore ne ha rispettata la tenue gamma coloristica originale.

La Madonna col bambino Gesù che poppa dal seno materno, e preme con una manina la mammella, ha un verismo che Giotto stesso nella rappresentazione della Vergine non tenta nemmeno; qui il concetto della Madre col figlio si impone nella iconografia religiosa come in pieno Rinascimento, e quanto profumo di poesia e sincerità emana dal gruppo così ingenuamente disegnato! Ai piedi del trono sta inginocchiata una monaca ed in piedi un santo domenicano a cui manca la testa, nascosta ancora sotto l'intonaco.

Qualche ulteriore assaggio metterebbe alla luce altre visioni oltre quelle scoperte; e alcune figure potrebbero essere completate, come due bellissime teste di santi e specialmente quella dell'adolescente, che rivela una mano più esperta ed un sentimento artistico più fine nella rosea trasparenza delle carni. nei delicati

---

1) « Arte e Storia » 1893, pag. 56.

passaggi di mezze tinte. I lineamenti stessi mostrano una ricerca per ottenere la grazia della linea e la soavità dell' espressione; l'aureola è in rilievo e raggiata come in molti affreschi trecentisti.

Altre notevoli pitture murali di quell' epoca si trovano in una casa di proprietà Tonini, che anticamente era la chiesa o convento dei frati del T, così chiamati per un *tau* di color celeste che portavano effigiato a smalto (1). Questo ordine monastico dedicato a S. Antonio di Vienna fu istituito nel 1093, come scrive il Beani, mentre la chiesa ed il Convento furono fondati nel 1340. La prima, continua lo scrittore, era incrostata di travertino e ornata interamente di affreschi di Antonio Vite scolaro dello Starnina; nel 1787 fu soppressa e da allora si cominciò probabilmente il lavoro di demolizione e di adattamento dell' edificio ad abitazione privata sacrificando i ricchi cicli che istoriavano le pareti.

Alcune notizie su Antonio Vite erano state pubblicate anche dal Ciampi (2) e dal Tolomei (3); questi scrive che: *nella grande facciata aveva fatto il Paradiso con più ordini di santi, e cori d'angeli vestiti.* Fortunatamente le pitture delle vôlte si conservano ancora, benchè interrotte dai muri di separazione delle stanze di un ultimo piano; alcuni affreschi sono anzi intatti e freschi nella colorazione come se fossero allora usciti dalle mani del genialissimo artista. Io cercherò più oltre per quanto è possibile, di dare un' idea della bellezza di questi lavori che rappresentano una delle più importanti fasi pittoriche nelle opere d'arte di Pistoia.

In una camera sui quattro spicchi della vôlta sono dipinte da storie del vecchio testamento, mentre vaghi motivi rivestono i costoloni con la decorazione caratteristica a quasi tutte le cappelle medioevali. Che, come scrive il Beani, Antonio Vite ne sia autore mi pare molto discutibile, e spero in seguito con confronti stilistici ed anche ricerche storiche in quel mare magno che è l'*Archivio del Patrimonio ecclesiastico*, ottenere maggiori risultati di quelli avuti fin qui. Astrazion fatta della paternità artistica, dalle notizie del Beani si può approssimativamente stabilire l'epoca

(1) *La chiesa Pistoiese dalla sua origine ai tempi nostri.* Appunti storici compilati dal canonico GAETANO BEANI. Pistoia, tip. Cino dei fratelli Bracali, 1883.

(2) Op. cit., pag. 106.

(3) Op. cit., pag. 208-209.

Fotogr. Borgiotti *Vasori*

IL PECCATO ORIGINALE

Affresco nella casa Tonini (Antica chiesa dei frati del T).

in cui furono iniziati i lavori di pittura, dopo la fondazione della chiesa, avvenuta nel 1340; cioè verso la metà del XIV secolo.

La prima volta che vidi queste composizioni così armoniche e fini nel disegno e nei toni, provai un' emozione vivissima e capii subito di avere davanti agli occhi l' opera di un grande maestro, non ignaro dei mezzi atti a far conoscere l'intimo significato umano e biblico dei soggetti da lui interpretati. Quei soggetti erano ripetuti di generazione in generazione d'artisti, ma ognuno li temprava nella fucina maravigliosa della propria anima ed ecco la ragione perchè ci interessano sempre e sempre ci danno nuove sensazioni, anche se li vediamo spesso.

I meglio conservati di questi affreschi ricordano i più noti episodi della Genesi relativi a Adamo ed Eva; e nella prima scena di questo cielo, benchè pur troppo troncata dal muro di separazione, possiamo contemplare parte della figura di Adamo ed Eva in cui la finezza del disegno si associa con la luminosa armonia dei toni. Il migliore di tutti è senza dubbio il *Peccato originale*, del quale sono lieto di presentare per il primo ai lettori la riproduzione da una fotografia appositamente eseguita. In esso il corpo nudo d'Eva è sottile, snello, elegantissimo con lumeggiature e mezze tinte che non danno solo la vitalità e la purezza verginale alle carni, ma il rilievo ed il giro alle membra. E come la comunione di quei due esseri è palese nel momento in cui il bello e vinto Adamo accoglie il frutto fatale dalle mani della donna mentre all'albero si attorciglia il malefico serpente! E tutto questo ha saputo mirabilmente rievocare l'artista, esprimendo anche il rimorso e la paura quando *Adamo ed Eva sorpresi da Dio* si nascondono in un cespuglio; e qui il gesto della donna sembra voglia allontanare l'ira divina. Anche le piante nel loro minuto fogliame fanno testimonianza dello studio della vita e del culto per la natura.

Il *lavoro nei campi* è rappresentato in tutta la sua palpitante verità. Adamo che zappa la terra simbolizzando così l'antica vita agricola glorificata dai più grandi artefici: da Nicola e Giovanni Pisano nella fonte di Perugia, da Giotto e Andrea Pisano nella magnifica torre fiorentina.

Bisogna osservare attentamente il gruppo originale per capire tutto il suo spirito bucolico, la sua potenza naturalistica; i bracci per esempio mostrano le vene gonfie per lo sforzo come se veramente assistessimo all'atto faticoso e paziente del nostro contadino; ed una buona massaia vediamo in Eva intenta a filare come nelle primitive imagini della Madonna in attesa dell'Angelo annunzia-

tore. Qui il corpo nudo è sempre idealizzato dalla grazia anche se non condotto con quella elaborata finitezza ammirata nel *Peccato originale.*

Significativa è la *Scacciata dal Paradiso terrestre* dove una spaccatura malamente ristuccata deturpa parte della composizione. A sinistra si vedono guizzare le fiamme infernali, indicate da un un angelo ai due reietti, nel cui volto si legge la disperazione ed il timore della pena; l'altro angiolo posa una mano sulla spalla di Adamo quasi volesse scacciarlo a viva forza.

Le pitture che si trovano su di una parete sembrano eseguite da un altro artista ed in tempo diverso. Alcuni episodi sembrano presi direttamente dal vero, come l'adolescente che apparecchia la mensa, le due ancelle che avvolgono il bambino nella coperta, la donna che lo tiene in braccio per fargli prender sonno e depositarlo nella culla vicina.

Sul limitare della porta di un chiostro da cui pare si acceda ad un convento, una monaca che sembra intenta a medicare il braccio di un giovane, personifica le qualità del frescante che è un ardente seguace dell'arte attinta alle argentine sorgenti della vita umana.

Altri esempî confermano queste spiccate tendenze; p. e.: il vecchio moribondo sdraiato sul letto che sembra voglia parlare per l'ultima volta e con tutta la tenerezza paterna, al giovane figlio; e la scena di caccia dove un giovane scocca dall'arco la freccia e ferisce un cervo addentato alle gambe da un cane; anche in questa parete uno spacco rintonacato rompe la continuità di altre composizioni. Queste storie potrebbero riferirsi alla vita di S. Antonio abate.

Sulla vôlta di un'altra stanza si conservano pitture frammentarie dovute al medesimo artista che ha dipinto la vita di Adamo ed Eva e che rappresentavano le prime scene della creazione. Nell'unico affresco più completo e meglio conservato, si vede infatti Dio padre nell'atto di benedire gli uccelli come il S. Francesco di Giotto nella chiesa superiore d'Assisi. Nulla però è quì nel tipo che ricordi le sembianze tradizionali del Creatore, ma piuttosto quelle di Gesù nella dolcezza giovanile del volto. Bellissima la figura completa del Creatore in un altro spicchio della vôlta. Oltremodo interessanti per la vigoria e sapienza della esecuzione gruppi di santi col nimbo in rilievo e raggiato da solcature, dipinti su di una parete e in gran parte nascosti da un armadio.

La terza stanza è pure decorata di affreschi sulle pareti e sulla vôlta, ma essendo essa ridotta a cucina, sono tutti anneriti

dal fumo; una paziente ripulitura potrebbe ancora risuscitare le preziose storie. Opportuni assaggi sulle pareti negli altri appartamenti e nell' ingresso stesso fanno imaginare quanta ricchezza artistica si celi sotto l' intonaco e dobbiamo rimpiangere che tutta l'antica struttura architettonica e veste pittorica siano state così barbaramente rovinate. Il Cavalcaselle (1) accenna ad un affresco sulla vôlta (che ora più non esiste) rappresentante: *Il Cristo circondato da santi e angeli*, con i segni dello zodiaco nella parte superiore, e lo ritiene lavoro di un debole seguace dell' Orcagna, quale poteva essere Giovanni di Bartolomeo Cristiani. Le altre storie sono da lui attribuite ad un diverso artista e non esclude la partecipazione di Antonio Vite; ripeto ancora come tutti questi affreschi siano infinitamente superiori a quelli che si conoscono sotto il nome di questi pittori e tali da esser collocati tra i più belli del XIV secolo, esistenti in Pistoia.

Nella Sacrestia della chiesa di *S. Paolo* si vedono ancora le traccie di una *Crocifissione*, forse del XIV secolo dipinta ad affresco su una delle pareti. Le pessime condizioni di essa se non permettono di farsi un'esatta idea dell' insieme, lasciano ancora capire il valore della pittura, specialmente in alcune teste: la figura del Cristo è acefala.

Interessante è l'affresco sopra il sedile in pietra del palazzo Pretorio dove risiedevano i giudici; rappresenta *L' incredulità di S. Tommaso* ed è probabilmente ordinato dagli stessi magistrati, che a quella speciale rappresentazione davano una importanza giuridica. Lo stesso soggetto, secondo due documenti trascritti recentemente dal Bacci (2), fu dipinto dal pittore senese Niccolò di Mariano in una sala del palazzo Comunale; ma dell'affresco non restano che questi preziosi ricordi d'archivio (3). Sono col Bacci nel credere che la pittura del palazzo Pretorio sia del XV secolo e non del XIV, e ritengo si possa accettare la sua ipotesi sulla

---

(1) *Storia della Pittura in Italia*, Vol. II., pag. 236 e 484. Firenze, Le Monnier 1883.

(2) *Cinque documenti pistoiesi* ecc. pag. 23-27.

(3) Archivio del Comune di Pistoia *Liber II. riformationum et actorum Pop. e Com. civit. Pistorij cc 5' 6. Liber reformationum cit cc 8' e 9.*

possibile esecuzione di questo lavoro da parte dello stesso artista Niccolò di Mariano. Le condizioni infelici della composizione e la mancanza del confronto, rendono sempre difficile la conferma assoluta della paternità artistica.

* * *

Nel salone del palazzo Comunale sopra la residenza in noce vi è un antico affresco restaurato che porta la data MCC°CLX e rappresenta una *Maestà* o *la Madonna sul trono sorretto da due santi.*

Il restauro, scrive il Chiti (1), su proposta del commissario Tommaso Bandini di Prato, fu ordinato il 14 Marzo 1519. Il Cavalcaselle (2) scrisse che questa pittura murale si avvicina alquanto ad alcuni affreschi nella chiesa di *S. Maria Novella* a Firenze, attribuiti a Stefano fiorentino; in ogni modo ritiene il lavoro di Pistoia di un seguace della maniera giottesca.

La gigantesca figura di Grandonio, che prese parte coi Pisani alla conquista delle Baleari e le cui gesta furono accennate dal Salvi, dal Dondori, dal Fioravanti e da altri scrittori pistoiesi è stata dipinta a chiaroscuro (terra verde) sulla parete di una sala attigua al salone del palazzo Comunale. La pittura grossolana e insignificante non ha che un valore di curiosità storica, giacchè è anche in gran parte rifatta e restaurata. Si leggono in una iscrizione questi versi:

GRANDONIO SON DEL POPOL PISTOIESE
CHE AMBE LE MAJOLICHE ACQUISTAI
PER FORZA D'ARMI, E CON INGEGNO ASSAI
FACENDO A TUTTI MIE OPRE PALESI
CIƆCCII.

* * *

Il Chiti (3) dà anche alcune notizie d'archivio (v. Bozze di atti consiliari dei secoli XIV e XV Archivio comunale St. ultima) sull'affresco *l'Annunziazione*, forse della seconda metà del 400 e scoperto nel 1884 (4), che ancora oggi è celato da tela. Il

(1) A. CHITI. *Di tre pitture del Palazzo Comunale di Pistoia* « Bullettino Storico Pistoiese » 1902.

(2) Op. cit. Vol. II., pag. 90, 91, 92. Firenze, Le Monnier 1883.

(3) « Bullettino Storico Pistoiese » 1902, pag. 24-27.

(4) « Arte e Storia » 27 Luglio 1884.

lavoro è così ricordato: *s'è giudicato essere bene rifare una figura di nostra donna a capo della scala chi entra nella sala grande* (Palazzo Comunale) *dov'è dipinta et fare imbiancare da ogni lato di decta scala.*

*
* *

A fra Bartolomeo è attribuito un affresco nella chiesa di *S. Domenico*, che, *ab origine*, era dipinto sul muro del convento poco dopo il 1515, e nel 1669 fu collocato sull'altare Fioravanti; rappresenta *la Madonna che tiene sulle ginocchia Gesù bambino benedicente.* Chiara è l'intonazione con quella soavità fisonomica così caratteristica all'artista e già preannunziante le visioni raffaellesche.

La pittura non è certo in buono stato di conservazione, nè tale da ricordare le opere genuine del maestro, ma il colorito è ancora armonico, specialmente nelle carni di Gesù bambino. Ciò che certamente nuoce all'effetto del lavoro è la decorazione della tela vuota e convenzionale del Pignoni, e la cornice barocca nella sua stridente doratura. Notizie su quest'opera si trovano tanto nel libro del Rio sull'*Arte Cristiana* come in quello del Marchese su gli artisti domenicani.

*
* *

Un frescante del XVI secolo che ha lavorato molto a Pistoia sua patria artistica, giacchè era nativo di Verona, è Sebastiano Vini, del quale pochissimo è stato scritto fin ora.

Il Lanzi (1) disse *che alla nuova patria crebbe decoro e col nome e con le pitture*, e nota l'importanza degli affreschi da lui eseguiti nella chiesa di *S. Desiderio*; qualche notizia sull'artista si trova nella Guida del Tolomei (2). Egli dice che nacque nel 1530 e si stabilì definitivamente il 15 Aprile 1548 a Pistoia, dove contrasse matrimonio con Alessandra Grandoni.

Il grande affresco di *S. Desiderio*, chiesa che nel 1786, come scrive il Tolomei, fu acquistata dal cav. Giulio Amati, non è visibile oggi ed i voti dell'antico proprietario di conservare degnamente l'affresco ordinato al Vini dal suo antenato Domenico, non furono esauditi nell'epoca presente, giacchè il legname che in-

---

(1) *Storia pittorica dell' Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII sec.*, dell'abate Luigi Lanzi. Tomo I., pag. 147. Firenze, presso Ferdinando Agostini MDCCCXXXIV.

(2) Op. cit., pag. 204, 205, 206, 207.

gombra la chiesa ridotta a magazzino, copre in gran parte il *martirio dei diecimila crocifissi* dipinto sulla parete. Quindi non ho potuto darne un giudizio come avrei voluto e dire anche quanto, secondo me, vi fosse di vero o di esagerato nelle parole piene di lode scritte dal Tolomei.

Su gli affreschi eseguiti in Duomo dal Passignano ho trovate alcune notizie nel noto *Vacchettone* del Fioravanti (1).

A dì 20 Novembre 1602. — Questo dì il pittore Passignano finì le pitture della cupola del Duomo della nuova fabbrica tenuto a spese della Sagrestia in casa prete Gualtieri, camarlingo del Capitolo, et ci stette con tre sua lavoranti, dua pittori et uno che macinava i colori, et venne per fino il dì 29 di Luglio 1602 come disopra e si trattò seco del prezzo della pittura solamente fuora del oro et sua mettitura, et doppo molte difficultà del valore di tal pittura di tutta la cupola et volta per fino alla base delle colonne del cornicione, si stabilì per li canonici con detto pittore, dico per li canonici deputati sopra la fabrica, di dargli scudi 600 di moneta, che parve un po' prezzo troppo rigoroso et lui chiedeva Δ (scudi?) *500; et di più si convenne con detto che dovesse dipignere anco larco dinanzi dentro dove va la storia de miracoli di S. Zeno, con altra pittura sotto i pulpiti et il prezzo fosse* Δ (scudi?) *200 di moneta* etc. — A carte 467 tergo sono annotate le diverse spese per gli affreschi sotto la data 19 Ottobre 1603:

La spesa delle pitture in frescho è Δ (scudi?) *600 dal cornicione in su. La spesa delle pitture in frescho dal cornicione in giù è di* Δ (scudi?) *150.*

L'arciprete Cesare Fioravanti mette in rilievo i vandalismi commessi alla fine del XVI secolo in questa tribuna maggiore, che si cominciò a costruire il 13 Aprile 1599 da Iacopo Lafri; e così insieme all'antico Coro furono rovinati i preziosi mosaici di Iacopo da Turrita, e andò perduta la tavola dell'altar maggiore dipinta da maestro Coppo.

Anche i lavori d'architettura e pittura sono disapprovati dal Fioravanti e dirà infatti in data 19 di Ottobre 1603. (c. 467. retto)

Noto come la muraglia è molto stata mal guidata da Canonici, sopra la fabbrica, et peggio l'opera delle pitture con molto danno et pregiudittio della Sagrestia in grosso, et fatto in molte

---

1) Archivio comunale di Pistoia, cc. 456 tergo.

cose partecipe il Capitolo et valsutosi della autorità, oltre all'ordine, con poca gratitudine de Canonici, et della mettitura dell oro non ne dico nulla; basta, stiamo al disotto senza poi alcuna rigilanza.

Queste notizie sono preziose perchè scritte di propria mano da un testimonio oculare diligente e coscienzioso. Come abbiamo visto, parlando delle pitture, egli ha accennato anche ai pulpiti del Duomo, che effettivamente dovevano trovarsi nella suddetta tribuna e così anche a proposito della costruzione di essa dice: *La spesa della fabbrica perfino a questo dì detto sopra è circa di* Δ^{di} (scudi?) *di 10 mila piuttosto più, finita per fino alla grillanda sotto pulpiti.* 19 Ottobre 1603 cc. 467.[terzo]

In conclusione gli affreschi del Passignano rivelano tutto il manierismo dell'epoca in cui furono fatti e nella stridente loro intonazione sono pienamente in accordo colla barocca architettura del Lafri. Sulla vôlta, dal cornicione in su, ha rappresentato: *Il Padre Eterno circondato dagli angioli*, poi *gli angioli con gli strumenti della passione, la Scacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre* e nell'arco inferiore la *SS. Annunziata.*

Queste pitture, scrive il Tolomei, ispirarono Bernardino Poccetti per gli affreschi da lui condotti nel chiostro annesso alla chiesa della *SS. Annunziata* dal 1601 al 1602; lo scrittore dice di aver tolta la notizia dalle memorie del convento (1). Questo artista già conosciuto per le lunette da lui dipinte nei chiostri fiorentini di *S. Marco*, dell'*Annunziata*, di *S. Maria Novella*; è essenzialmente un decoratore esuberante nei suoi motivi e pieno di genialità inventiva, come lo dimostrano anche i suoi lavori sulla vôlta centrale del Portico degli Innocenti, nella galleria degli Uffizi, nel Palazzo Pitti e Palazzo Vecchio.

Le sei lunette a fresco sulla facciata della Sacrestia nel Chiostro della *SS. Annunziata* in Pistoia, che costarono scudi 15, rivelano la frettolosità dell'esecuzione; e la prima storia che rappresenta l'*Incoronazione di Maria*, si dice fosse finita in undici giorni (2). Anche il Lanzi accenna a queste pitture: *e in Pistoia specialmente lodate sono le sue lunette al chiostro dei Servi* (3). Al Poccetti sono pure attribuiti i cinque ritratti di

---

(1) Op. cit., pag. 69.
(2) Tolomei, op. cit., pag. 69 nota.
(3) Op. cit., pag. 179.

cardinali, dove invano si cerca una solida impronta del carattere individuale; le altre lunette furono affidate a pittori secondarî come Francesco Montelatici, Filippo Cremoncini, Alessio Gimignani, Leoncino e Martinelli. Così noi vediamo come le imbellettature di un arte malata contrastino con la freschezza giovanile del XIV e XV secolo.

TAVOLE D'ALTARE ED ALTRE PITTURE

Ora per le ricerche importanti del Bacci (1) possiamo ritenere che il Crocifisso, dipinto su fondo d'oro nella forma tradizionale medioevale, e conservato nella Sacrestia del Duomo, sia il più antico lavoro su tavola esistente in Pistoia.

L'egregio scrittore non solo ha corretto gli errori del Ciampi e le sue vaghe notizie in proposito, ma ha potuto scoprire in quella miniera di documenti che è l'Archivio Comunale della città, la collaborazione autenticata di due artisti, Coppo di Marcoaldo e Salerno suo figlio, distinguendo per mezzo di confronti stilistici le loro caratteristiche maniere e concludendo che al padre deve attribuirsi la figura del Cristo, ed al figlio le piccole storie condotte con minor crudezza di colorito e con disegno più disinvolto.

Importante è pure la notizia accertata, che Coppo di Marcoaldo, abbia lavorato insieme al famoso maestro Pacino da Siena. Egli eseguì anche degli affreschi, ma nessuna traccia di essi è stata fin ora trovata; anche talune peripezie nella vita del pittore quando fu coinvolto nei moti politici del 1260, in piena lotta tra Guelfi e Ghibellini, contribuiscono meglio a far risaltare la figura di lui nell'ambiente storico. Coppo di Marcoaldo nel 1265 prese stabile dimora a Pistoia, e nel 1274 ebbe a collaboratore il figlio Salerno; ed è appunto di quest'anno l'atto di allogazione riportato integralmente dal Bacci (2) « ..... *fieri debere in dicta ecclesia maiori unum crucifissum pulcrum et honorabilem* ».

Anche da questo breve frammento che io ho voluto spigolare e trascrivere, si rileva l'importanza che si dava dai committenti, a questo lavoro da collocarsi nel coro insieme a *duas tabulas pul-*

---

(1) *Coppo di Marcoaldo e Salerno di Coppo.* (v. « Arte, già Archivio storico dell'Arte » 1900 pag. 32-40).

(2) Opera di S. Iacopo. Filza CCCLXXIII, carte 9. Archivio comunale di Pistoia.

chras et honorabiles. Il documento accenna ad altre opere di pittura eseguite dai due artisti per la Cattedrale ed ora non più esistenti.

Gli interpreti di quell'arte medioevale, ancora bambina nella tecnica e nello sviluppo iconografico, sono oggetto di speciale interesse storico e artistico allo studioso, e la luce portata su essi serve a meglio comprendere tutto il movimento posteriore dell'Arte, sulla via che dovrà percorrere con passo più sicuro attraverso i secoli; ed è perciò che noi siamo attratti dal rude pittore inesperto a rendere la sofferenza fisica e morale, che contorcerà la bocca in una smorfia grottesca, ma che, sotto le carni già tinte del livore cadaverico, non segnerà colla violenza spaventosa dei maestri bizantini la gabbia toracica, e si sforzerà nella primitiva disposizione delle ombre, di velare questo contrasto.

Le piccole storie, come ha già dimostrato il Bacci, sono condotte a compimento dal figlio Salerno, con uno spirito narrativo ancora embrionale, ma preannunziatore già delle grandi composizioni giottesche.

La stecchita imagine di S. Francesco, dipinta su tavola a fondo d'oro, che era nella cappella dedicata al santo nella chiesa omonima ed ora è in Sacrestia, si connette alle simili rappresentazioni di Margaritone d'Arezzo e della sua scuola, ma i restauri e le innovazioni introdotte nel 1613 da Francesco Leoncini, pittore pistoiese, hanno sfacciatamente imbellettata la rovina del tempo e l'incuria degli uomini. L'antica forma cuspidale è stata addirittura abolita, vi è stata aggiunta un'insignificante scena dell'*Annunziazione*, e le piccole storie e gli ornati sono stati ritoccati da mano malferma che con somma impudenza ha voluto, in questa iscrizione: RESTAURATO A DÌ XX DI DICEMBRE L'ANNO MDCXIII, ricordare ai posteri il proprio operato.

Due antiche tavole si conservano pure nella chiesa di *S. Maria delle Grazie* o *del Letto* e che il Tigri dice provenire dalla soppressa chiesa degli Umiliati. L'una che rappresenta la *Pietà*, secondo il concetto giottesco, non manca anche di un certo sentimento drammatico, e le figure inchinate intorno a Gesù morto staccano su fondo d'oro e descrivono nel loro aggruppamento come un arco.

Interessante è un polittico con la *Madonna tra quattro santi*, dove però la crudezza del colorito e l'angolosità dei contorni indicherebbero quasi un periodo anteriore alle riforme già iniziate in pieno XIV secolo dalla scuola senese e fiorentina. Uno speciale valore storico ha un letto, a cui si connette un'antica e miracolosa leggenda, la guarigione cioè di una malata per mezzo della Madonna. Vi sono dipinte due imagini della Vergine, l'una con Gesù bambino e S. Giovannino porta la data 1336, l'altra con un divoto presso di sè, benchè senza iscrizione, appartiene probabilmente alla stessa epoca.

*
* *

Invece nell'abside di *S. Giovanni Fuorcivitas* noi gustiamo ancora tutta la genuina purezza trecentista di una tavola di altare che fu particolarmente studiata dal Dott. Alberto Chiappelli (1).

Egli ha combattuto, in base a ricerche nell'Archivio del Patrimonio ecclesiastico, le imbrogliate attribuzioni del Tolomei e del Tigri. Il primo scrittore legge nell'iscrizione il nome di Giovanni di Bartolomeo Cristiani e dice che la pittura era anticamente collocata sull'altar maggiore (2); del medesimo artista la ritiene il secondo (3), e non già opera di Bartolomeo di Vanni come gli ha fatto dire il Chiappelli (v. pag. 5 del suo articolo). Questi dimostra che la predella firmata e datata non appartenne al Polittico, ma fu aggiunta dopo. Le filze: *D 294* e *D 295*, sono il cardine su cui muove le sue indagini ed architetta le sue ipotesi, ripigliando in esame una lista di artisti: Taddeo Gaddi, Stefano Fiorentino, Puccio Capanna *(Maestro Puccio* in via *larga)*, Francesco Traini, *Iacopo del piliccіaio, Bartromeo bolgarini, Pavoluccio di lazarino da luccha.* Egli ritiene del 1347 il primo documento; e, la notizia trovata nei Registri del 1353: *a maestro tadeo per resto della tavola di nostra donna, fiorini V d'oro. (Libro d'Entrata ed Uscita dell'Opera di S. Giov. fuorcivitas* dal 1353 al 1376 segnato *D 295* c. 9 nell'Archivio del Patrimonio Ecclesiastico di Pistoia) gli fa credere che Taddeo Gaddi sia il più probabile autore del polittico, eseguito quasi con certezza tra il 1350 e il 1353.

Avanti a quell'epoca, il 5 Novembre 1332, esiste un pagamento a maestro Guido di Cino per una tavola della Vergine

---

(1) *Di una tavola dipinta da Taddeo Gaddi e di altre pitture antiche nella chiesa di S. Giovanni Fuorcivitas di Pistoia.* « Bullettino storico Pistoiese » 1900, pag. 1-6.

(2) Op. cit., pag. 102.

(3) Op. cit., pag. 69.

da mettersi sopra l'altare grande del coro; altre notizie su di lui sono state recentemente pubblicate dallo Zdekauer (1) che ha voluto dimostrare come questa chiesa fosse un centro d'attività tra gli artisti di Siena, e come le opere loro fossero stimate dai Pistoiesi.

Se l'attribuzione al Gaddi non è ben sicura, si può dire fin d'ora che il polittico ha tutti i caratteri fondamentali della scuola giottesca, anzi di uno dei suoi migliori seguaci. Il Cavalcaselle (2) aveva già ammesso che fosse lavoro di qualche seguace di Taddeo Gaddi.

La Madonna in trono con Gesù bambino in collo, campeggia su una cortina damascata dove volano cherubini; nella parte superiore della cornice è rappresentata *l'Annunziazione*. Nei pannelli laterali a forma di edicolette munite di colonne tortili, sono dipinte quattro belle figure di santi: S. Giov. Battista, S. Pietro, S. Giovanni Evangelista e S. Giacomo; ed altri sono rappresentati nelle cuspidi.

Qualità più solide nel disegno si osservano nella predella eseguita certamente da un'altro artista d'epoca posteriore. Da una iscrizione incisa sul fondo d'oro conosciamo il nome del committente: HOC OPUS EECIT FIERI PRESBITER FILIPPUS SIMONIS FRANCISI PRO ANIMA DOMINE LAMBRE SORORIS EIUS ANNI DOMINI MCCCLXX; il nome dell'artista è scritto sullo scalino del trono: IOHANNES BARTHOLOMEI PINXIT.

La figura del santo nel pannello centrale è veramente la pensosa imagine dello scrittore evangelico che tiene la penna ed il libro aperto, sulle cui pagine leggiamo: IN PRIN(C)IPIO ERAT VE(R)BS ET VER(B)UM ERAT APUDDEUM ET DEUS ERAT VERBUM HOC ERAT IN PRINCIPIO APUDDEUM.

Due angioli sostengono la cortina trapunta d'oro, ed altri due pieni d'ineffabile grazia giovanile suonano il violino e l'organo. In basso stanno inginocchiati e a mani giunte un frate ed una monaca quali committenti del lavoro. Con la cura di un miniatore sono interpretati in otto piccole storie i fatti più noti della vita di S. Giovanni Evangelista, ed avendole tutte esaminate da vicino ho potuto ammirare la loro finezza e armonia, e constatare il loro perfetto stato di conservazione.

---

(1) *Opere d'arte senese nella chiesa di San Giovanni Fuorcivitas di Pistoia*, 1323-1349 « Bullettino storico Pistoiese » 1902.

(2) *Storia della pittura in Italia dal secolo II al XVI*. Vol. II, pag. 483. Firenze, Le Monnier 1883.

Il Cavalcaselle (1) invece considera queste pitture inferiori alla figura di S. Giovanni Evangelista, e quattro di esse le crede eseguite da qualche assistente. In conclusione egli ammette che due possano essere stati i pittori, ma non esclude che Giovanni di Bartolomeo Cristiani abbia eseguito in epoche diverse, tanto il Polittico, come la Predella, allora separati; e così cade in quegli errori corretti dalle ricerche già ricordate del Chiappelli. Egli trova poi in questo lavoro una certa somiglianza con una tavola esistente nella Sacrestia della *Piere di S. Maria* all'Impruneta presso Firenze dipinta da Pietro Nelli matricolato il 28 aprile 1382 nell'Arte dei Medici e Speziali; e qui egli deve alludere al grandioso polittico, racchiuso in una ricca cornice gotica del tempo, che adorna l'altare maggiore di quella chiesa; ma esso mi pare di valore assai superiore a quello dell'opera d'arte pistoiese, a cui si avvicina soltanto nel tipo di alcune figure, tradizionale, del resto, e caratteristico, alla Scuola fiorentina del XIV secolo.

*
* *

Rara e pregevole più come oggetto storico che artistico è la tabella che i condannati baciavano prima del supplizio, conservata in una sala del Palazzo Comunale. In una delle faccie è dipinto il Cristo crocifisso tra la Madonna e S. Giovanni, il martirio di S. Lorenzo ed un santo inginocchiato, mentre sull'altrá, sono rappresentati sette giustiziati crocifissi ed in basso una scena di decapitazione e scorticazione.

Due opere di pittura della fine forse del XIV secolo o del principio del XV, si trovano in una sala del Palazzo Comunale.

In una è raffigurata *la Madonna in trono con due angioli che sorreggono la cortina*, ancora secondo l'iconografia di altre pitture del trecento, ed altri due inginocchiati; come decorazione alla bella cornice sei figure di santi, mentre nel frontone del grande pannello si vede la testa di Cristo e due serafini. L'iscrizione porta il nome del committente: HOC OPUS FECIT FIERI GABRIEL DM̂ (domini) BARTOLOMEI, ed il millesimo disgraziatamente poco chiaro.

L'altra pittura è un trittico con la scena dell'*Annunziazione* nel pannello centrale; la figura più piccola inginocchiata è forse il committente; nei pannelli laterali vi sono S. Giuliano e S. Niccolò. Questa tavola, insieme alla precedente, proviene secondo

---

(1) Op. cit., pag. 482-483.

il Cavalcaselle, (1) dal Convento di *Giaccherino* presso Pistoia e ricorda come l'altra la maniera di Angelo Gaddi.

Un trittico su fondo d'oro che si trova nella Sacrestia del Duomo, dove è il Crocifisso di Coppo di Marcoaldo e Salerno suo figlio, porta la data: 1424. Nel pannello centrale è dipinta la scena della Crocifissione, negli sportelli laterali due figure di santi.

⁂

Il cav. Antonio Gelli possiede una pregevole predella composta di quattro quadretti con storie allusive a S. Zeno, S. Iacopo, S. Girolamo e Daniele. Ora era interessante sapere di qual tavola d'altare facesse parte, ed a questo quesito ha risposto Werner Weisbach (2) in un suo recente studio sul Pesellino.

Per la parte storica, egli naturalmente si è servito anche di notizie già conosciute e di documenti già pubblicati, mentre dai confronti stilistici ha potuto appurare meglio la verità artistica.

Risalendo alle fonti più antiche, cioè al Vasari (3), sapremo come Pesello facesse *in Pistoia nella chiesa di S. Iacopo, una Trinità, S. Zeno e S. Iacopo;* e nel testo originale dell'Anonimo Gaddiano (4), illustrato poi dal Fabriczy (5), si legge: (v. carte 81) *franc. pittore fiorentino discepolo di pesello, et detto p*(er) *sopra nome Pesellino, assaj imitò il maestro et fu molto geniale et incompositione di cose pichole excellente. In Pistoia dipinse nella chiesa di san Iacopo una tavola entrovj la trinità.*

Qui bisogna subito rilevare un errore del Vasari ripetuto dall'Anonimo Gaddiano e dal Baldinucci e corretto dal Tolomei (6), notando che la tavola non si trovava *ab origine* nel Duomo (S. Jacopo), ma nella chiesa della *SS. Trinità* soppressa e ridotta, come dice lo scrittore, ad abitazione privata, già fin dal 1821, quando egli pubblicava la sua guida, aggiungendo che la pittura *fu ven-*

(1) Op. cit., pag. 483.

(2) *Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance* von Werner Weisbach, pag. 60-63. Bruno Cassirer, Berlin 1901.

(3) *Vita di Pesello e Francesco Peselli* (Pesellino).

(4) « Codice Magliabecchiano (già Gaddiano) » n. 17 della classe XVII. Biblioteca Nazionale di Firenze.

(5) « Archivio Storico Italiano ». Serie V. Tomo XII, 1893, pag. 15-94.

(6) Op. cit., pag. 97, nota I.

duta e se ne ignora il compratore forestiero. Queste notizie furono completate dal Milanesi (1). Egli scrive che il Waagen (vedi Kunstwerke und Künster in England) la vide nella Raccolta di Young Ottley, quindi, passata nella Raccolta Bromley, fu nel 1863 venduta alla Galleria Nazionale di Londra dov'è ancora oggi. Lo stesso Milanesi (2) nel suo commentario alla vita del Pesello, fa anche notare che: *morto Pesello, Francesco detto il Pesellino si mise a lavorare nella bottega di Piero di Lorenzo Pratese e Zanobi di Migliore*, e il primo di essi fu collaboratore di Pesellino nella tavola della *Trinità* allogata da prete Piero per 150 fiorini e più fino a 200, secondo il il parere di Piero di Cosimo de' Medici. Questa tavola, che il Pesellino lasciò incompiuta alla sua morte avvenuta il 29 Luglio 1457 quando egli aveva 35 anni, fu poi causa d'una lite dinanzi al Tribunale della Mercanzia tra la sua vedova di nome Tarsia e il suddetto Piero di Lorenzo Pratese. Il Weisbach (3) poi riporta integralmente i documenti giudiziari relativi a questa lite basata sulla pretesa di Piero di Lorenzo ad una parte del compenso dovuto per quella pittura.

Il Cavalcaselle ed il Crowe (4), intorno a questa pittura di Londra, così si esprimono: *Noi non sappiamo invero riconoscere il lavoro di due mani in detto dipinto, ma pure la testimonianza a suo luogo riportata ce lo accerta; laonde è da credere che questo Pier di Lorenzo di Pratese lavorasse sotto la direzione del Pesellino e che l'opera sua fosse stata ripassata dal maestro.* Invece mi pare che le notizie conosciute dimostrino proprio il contrario, cioè che il Pesellino figurasse piuttosto come aiuto di *Piero di Lorenzo Pratese.*

In ogni modo sembra accertato, che Piero di Lorenzo Pratese abbia finito il quadro della *Trinità* di Londra, che alla morte del Pesellino doveva essere appena incominciato. Le considerazioni del Weisbach sono oltremodo convincenti, egli ammette che il Pesellino vi abbia lavorato, ma a lui attribuisce il paese, e nel panneggiato del Padre Eterno trova riminiscenze della sua maniera.

L'influenza di Fra Filippo Lippi fu già riconosciuta dal Vasari tanto nei lavori del padre Pesello come del figlio: *Francesco*

---

(1) *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti.* Vol. III, pag. 38. Firenze, Sansoni 1879.

(2) Op. cit. *Commentario alla vita di Pesello.* Vol. III, pag. 43.

(3) Op. cit., pag. 127-128.

(4) Op. cit., Vol. VI, pag. 19-22. Firenze, Le Monnier 1894.

Pesello imitò talmente la maniera di fra Filippo che se la morte non ce lo toglieva così acerbo di gran lunga lo superava; e più sotto: *tolse moglie, ed ebbe Francesco detto Pesellino suo figliuolo che attese alla pittura, imitando gli andari di fra Filippo infinitamente.* E qui occorre accennare ad un altro sbaglio del Vasari corretto dal Milanesi, il quale accertò come Pesellino fosse nipote di Pesello, e non figlio, nato verso il 1422 da una sua figliuola che, rimasta vedova, fu costretta per mancanza di mezzi di affidarlo alle cure del nonno (1).

Delle due figure di S. Zeno e di S. Iacopo di cui parla il Vasari, non si ha più alcuna notizia; probabilmente erano dipinte su pannelli laterali alla tavola centrale della *Trinità.*

Il gran merito dunque del Weisbach è di aver trovato a Pistoia, la predella del trittico (?) che mostra infatti somiglianze notevoli con la pittura di Londra, sia nello spirito artistico, come nei caratteri tecnici. È però deplorevole questo smembramento delle sue parti che riunite avrebbero presentato un insieme così armonico e interessante per lo studioso.

Io ebbi occasione di vedere due volte in casa del cav. Antonio Gelli i graziosi quadretti racchiusi in una elegante cornice copiata da una antica, e ho ancora viva e presente la sensazione di un'opera d'arte gentile nel concetto e accurata nella forma; noto però che nelle piccole composizioni meglio conosciute, del Pesellino, nella Galleria d'Arte antica e moderna a Firenze, si osserva una più assoluta padronanza della linea, e sottigliezze luminose che non hanno riscontro nella predella pistoiese.

Il Weisbach non esclude qui il Pesellino a cui attribuisce il gruppo dell'imperatore, della figlia esorcizzata da S. Zeno, le due ancelle ed il disegno di Daniele in un altro quadretto. La figura di S. Zeno si connette stilisticamente alla tavola di Londra. *Il Martirio di S. Iacopo* ed il *S. Girolamo che leva la spina al leone,* che per me è la più bella delle quattro storie, sono, secondo il Weisbach, interamente eseguite da Piero di Lorenzo Pratese. Se confrontate la figura del giustiziere *nel martirio di S. Iacopo* con quella *nel martirio dei santi Cosimo e Damiano* della R. Galleria d'Arte antica e moderna a Firenze, capirete subito con quanta maggiore precisione di disegno ed elasticità di movimento il Pesellino abbia eseguita quest'ultima.

---

(1) *Di Giuliano di Arrigo detto Pesello e di Francesco detto Pesellino suo nipote.* Sulla Storia dell'Arte Toscana. Scritti varj di GAETANO MILANESI, pag. 281. Siena, Tip. Sordo-muti di L. Lazzeri MDCCCLXXIII.

In ogni modo l'artista Piero di Lorenzo Pratese si svela qui in tutta la sua simpatica personalità, sufficente a classificarlo tra i fini seguaci dell'arte Lippiana, e anche tra gli innovatori di quella tecnica coloristica a olio tramandata dagli artisti fiamminghi.

Alcune considerazioni sulla *Trinità* di Londra e la predella pistoiese furono fatte, in un periodico d'arte francese (1), dalla scrittrice Mary Logan, che non solo esclude Pesellino, ma anche Piero di Lorenzo Pratese in base a documenti a lei comunicati dal Signor Herbert Horne, nei quali l'artista dichiara di non avere preso parte alla tavola della Galleria Nazionale; l'articolo però non dà alcuna prova che distrugga assolutamente quanto fin ora si conosce sulla pittura in quistione. L'autrice chiama *compagno di Pesellino* l'autore anonimo del lavoro di Londra e dei quadretti del cav. Gelli, e gli attribuisce anche una *Trinità* alla Galleria d'Arte antica e moderna in Firenze, che per me non ha nulla di comune con le opere già ricordate.

In un articolo della signora Costanza Jocelyn Ffoulkes (2) sulle Esposizioni d'Arte Italiana a Londra, trovo la riproduzione di un angelo volante, forse, come dice la scrittrice, un frammento di *una Assunta*, da lei attribuito a Piero di Lorenzo Pratese: ed il tipo Lippiano molto si avvicina al Daniele della predella pistoiese e così il modo di trattare le pieghe, identico alle altre composizioni possedute dal cav. Gelli.

Sarebbe interessante accertare, in base a documenti, se realmente Benozzo Gozzoli abbia lavorato in Pistoia, o almeno se la sua scuola abbia lasciato qui qualche traccia della sua operosità: giacchè in una pregevole raccolta di opere d'arte di proprietà del canonico della Chiesa di *S. Giovanni Fuorcivitas*, Giuseppe Petrocchi, ebbi occasione di ammirare un gran quadro dipinto su tela rappresentante la *Deposizione dalla Croce* e il *Trasporto alla tomba*, che in alcune figure ricorda la maniera del Maestro, anche se in esse sono visibili alcune ritoccature. La composizione è assai interessante; la figura del S. Giovanni vôlto verso il Cristo colle braccia aperte, è quella che più s'avvicina allo stile del Gozzoli, specialmente nella capigliatura bionda ricciuta e nel di-

(1) « Gazette des Beaux Arts, » 1901, pag. 18. *Compagno di Pesellino et quelques peintures de l'École.*

(2) « Archivio Storico dell'Arte » 1894, pag. 158.

segno delle mani che dà risalto alle nodosità delle dita: carattere questo visibile anche in altre figure. Un cavaliere, vicino a uno dei ladroni, è bellissimo, e magistrale è lo studio anatomico del cavallo. Il paesaggio è quello caratteristico a Benozzo e da lui preferito in alcuni suoi lavori come p. e. in quello che può considerarsi il suo massimo trionfo artistico: intendo dire gli affreschi nella Cappella del Palazzo Riccardi. E' difficile però affermare se la pittura in quistione sia proprio opera originale di lui o di qualche suo scolaro, essendo essa dipinta — cosa insolita — su tela. Potrebbe essere anche una copia, eseguita posteriormente, di qualche suo lavoro ora scomparso o poco noto. Bisogna aggiungere inoltre che le condizioni del dipinto, per quanto il canonico Petrocchi ne abbia con ogni cura ricomposto i brani, non ne facilitano la diagnosi stilistica, specialmente per causa della intonazione alterata e offuscata.

***

Alfredo Chiti (1) in base ad un documento da lui scopèrto nell'Archivio Comunale di Pistoia, ci dà la notizia della allogazione di una tavola non identificata, che Piero del Pollaiolo avrebbe finita alla fine del Maggio 1484. Pur troppo però di quest'opera non resta che il solo ricordo d'archivio.

***

Con la tavola dipinta da Lorenzo di Credi, nella cappella Pappagalli in Duomo, entriamo ad un tratto nello spirito del quattrocento fiorentino, già così degnamente rappresentato dal ritratto marmoreo del vescovo dei Medici.

Su questa cappella ho trovato molte notizie nel *Vacchettone* del Fioravanti (1546-1624) (2), ma mi limiterò a copiare la notizia a carte 297 (1 ottobre 1593). *La comunità di Pistoia si raunò in Consiglio questo di et si delibberò con partecipattione di sua altezza* (Ferdinando dei Medici) *si sfondasse il muro della chiesina della Vergine di Piazza, dalla parte del Duomo, per acquistare questa cappella et fabbricarvi lo altare di marmi misti che si fa per ordine del cav.ri Pappagalli a spese degli eredi del detto cavalieri perchè gli ingennieri dicono che là risiederà meglio et si*

---

(1) *Di una tavola ignota di Piero del Pollaiuolo.* « Bullettino Storico Pistoiese » 1900, pag. 41-48.

(2) Archivio comunale di Pistoia.

adornerà con molto commodo la chiesa cattedrale et massimo per frequentarvi li sacramenti, come oggi si fa a detto altare ritenendovi le memori del vescovo de' Medici che la fondò.

Dai documenti compulsati dal Chiti (1) noi sappiamo che questa bellissima opera di pittura fu dagli esecutori testamentari del vescovo Donato de' Medici, in data del novembre 1485, allogata: *a fare una tavola da altare a Andrea del Verrochio da Firenze per l'altare dell'oratorio della Vergine di piaza: la quale si dice esser facta o mancarvi pocho ed è più di sei anni l'harebbe finita se da detti executori havesse avuto interamente el debito suo.* Nel medesimo documento si rileva tutta l'importanza che si dava a questo lavoro che doveva esser fatto *secondo la scripta e disegno in quella dato et non essendo finita farla finire* ecc. Ed è qui appunto, mi pare, che sta la ipotesi più logica per definire una quistione sollevata da alcuni critici se sia il Verrocchio o Lorenzo di Credi l'autore della tavola. Tra coloro che ci vedono la mano del Verrocchio sono il Fabriczy (2), che s'appoggia anche al parere anteriore del Morelli, e il prof. Alessandro Chiappelli (3) che accenna inoltre a una possibile collaborazione di Leonardo e del Perugino, allora compagni di Lorenzo di Credi nella bottega del Verrocchio. Il Bode (4) vi distingue invece tutti i caratteri dell'arte di Lorenzo.

Io credo che un accurato confronto tra le pitture dei due artisti debba condurci ad accettare quest' ultima opinione. Prima di tutto va notato che non fu solo una quistione di denaro la causa di interruzioni nella tavola d'altare allogata al Verrocchio, ma specialmente l'importante monumento al Colleoni su cui doveva convergere tutta la sua prodigiosa attività, tralasciando di conseguenza, o affidando a persona di sua fiducia, tutti gli altri lavori. Ora noi sappiamo che il suo scolaro prediletto era appunto Lorenzo di Credi, e lo stesso Vasari dirà: *fu tanto Lorenzo dal suo maestro amato, che quando Andrea andò a Vinezia a gettare di bronzo il cavallo e la statua di Bartolomeo da Bergamo, egli lasciò a Lorenzo tutto il maneggio et amministrazione delle sue entrate e de' negozii, e parimente tutti i disegni, rilievi, statue, e masserizie dell'arte.* Il Verrocchio poi nel suo testamento riportato dal Gaye, lo nomina esecutore testamentario e gli lascia in

(1) « Bullettino Storico Pistoiese » 1899, pag. 44-49.

(2) *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 4, 1899, pag. 338 e seg.

(3) « Bullettino storico Pistoiese » 1899, pag. 42-44, e 1901, pag. 115.

(4) *Repertorium für kunstwissenschaft*, XXII, 5, 1899, pag. 390-95

ricordo oggetti di bronzo, porfido e mobili della sua casa, a Mantova ed a Venezia. È quindi naturale il concluderne che a lui toccasse anche l'esecuzione della pittura che mi pare riveli in tutto la maniera di Lorenzo di Credi, quando egli — come nella tavola del Museo di Napoli, che è una copia di questa — si ispirava al famoso *Battesimo di Cristo* del maestro, ora nella Galleria dell'Arte

Fotogr. Alinari *Bongini*

LA MADONNA CON S. GIOVANNI E S. ZENO

Lorenzo di Credi.

Cattedrale.

antica e moderna a Firenze; del resto anche il Vasari l'aveva ritenuta opera dello scolaro: *È di mano di Lorenzo una nostra Donna in una tavola molto ben condotta, la qual è a canto alla chiesa grande di S. Jacopo di Pistoia.* Questa derivazione verrocchiesca è visibile nella figura del S. Giovanni Battista confrontata con quella di Cristo del Verrocchio; questi ha forse lasciato il disegno e diretta in parte l'esecuzione.

Il soggetto è il più comune che si possa imaginare nelle opere di quel tempo: *La Madonna in trono con Gesù bambino tra*

due santi, ma quanta poesia di serenità e di pace mistica aleggia nella composizione, così scritta e precisa nei contorni, così armonica nelle luci e nelle ombre, certamente la più bella e completa uscita dalle mani di Lorenzo, che io abbia visto, ed interessante anche perchè è senza dubbio una delle opere più giovanili dell'artista.

L'aria circola veramente nella veduta di paese che si contempla tra i due parapetti entrambi connessi al ricco trono, sui gradini del quale è steso un tappeto orientale in cui tutta la trama del tessuto ed i fili della frangia sono mirabilmente resi. Questi medesimi dettagli si ritrovano nella sua pittura al Museo di Napoli, dove la Madonna ed il bambino Gesù sono perfettamente uguali, sia nell'atteggiamento come nel tipo, alle figure del Duomo pistoiese. Un disegno a punta d'argento di una Madonna eseguito da Lorenzo di Credi e che si trova nel Gabinetto delle stampe a Dresda, mostra di essere lo studio della Vergine della Cappella Pappagalli, con l'identico fermaglio sul petto da cui scende a sbuffo la stoffa del vestito (1). La Vergine è ancora verrocchiesca, mentre il bambino Gesù nella speciale costruzione grassoccia del corpo è uguale al tipo da lui riprodotto nei lavori posteriori quando era più indipendente e personale.

Il S. Giovanni Battista, come ho detto, deriva dal Cristo del *Battesimo*, ma se vogliamo avere un' idea dell' influenza che questo quadro esercitò sulla prima maniera di Lorenzo di Credi, basta osservare, per un momento, la stessa rappresentazione che con pochissime varianti ripetè in una tavola d'altare in S. Domenico presso Fiesole. Qui in Pistoia le somiglianze, più apparenti che reali, si notano nella forma e nel movimento del braccio piegato quasi ad angolo retto, come nel gioco dei muscoli sulla gamba tesa in avanti.

Nel quadro del Verrocchio si tradisce la mano dello scultore, che, abituato al rilievo della forma, segna con durezza il cortorno e le masse del chiaroscuro; mentre Lorenzo di Credi conosce già tutta la fluidezza e fusione delle mezze tinte, senza ottenere ancora la mollezza nei panneggiati che avrà nelle pitture posteriori. Anche la figura di S. Zeno è corretta e dignitosa, e nella ricca veste vescovile sono riprodotti i dettagli con esattezza, senza alcuna gretta e pedante minuziosità.

Indimenticabile è l' impressione che riceviamo da quest'opera magistrale, che tiene in Pistoia il posto d'onore tra le tavole d'altare. Io credo però che l'attuale collocazione per i violenti sbatti-

---

(1) Mackowsky, *Verrocchio*, pag. 96 e 98.

menti di luce della finestra, sia dannosa ai colori, e non faccia godere come si vorrebbe, la composizione destinata ad abbellire un'altare piuttosto che una nuda parete.

*
* *

Il quadro di Lorenzo di Credi nella chiesa di *S. Maria delle Grazie e del Letto*, sebbene ritoccato, ha tutte le caratteristiche del suo stile. Il Vasari dopo aver ricordata la tavola del Duomo soggiunge: e *parimenti una che n'è nello spedale del Ceppo che è delle migliori che siano in quella città.*

Il Milanesi (1) in base ad un documento tratto dal *Libro verde del detto ospedale segnato C dal 1508, al 1513* ascrive al 1510 il compimento del lavoro; ed infatti a carte 357 leggiamo: *Lorenzo di Credi dipintore die dare a dì X di dicembre 1510 fiorini dieci, portò Giovannantonio (Sogliani) suo garzone, contanti, insino a dì XIII di novembre per conto della tavola dell'altare ci fa per lo Spedale del Ceppo di Pistoia.* Qui conosciamo l'artista nella piena maturità del suo ingegno, libero dalle tradizioni della scuola da cui era uscito. Il volto della Madonna forte e pieno è ben quello che si ripete in tutte le sue tavole d'altare e così la quasi eccessiva pinguedine del bambino Gesù. La Vergine siede in trono sotto ad un baldacchino; il modo di drappeggiare le vesti non ha l'accurata finitezza del lavoro giovanile, ma è più sommario e largo di fattura, e questo lo possiamo dire per la costruzione delle singole figure viste più nell'insieme che nei particolari. Se si dovesse fare un confronto tra le due composizioni, l'una apparirebbe più solida di disegno, più naturale negli atteggiamenti, mentre l'altra è indecisa nei contorni e manierata. Per il San Giovanni

Fotogr. Alinari *Bongini*

LA MADONNA CON QUATTRO SANTI
Lorenzo di Credi.
Chiesa di S. Maria delle Grazie o del Letto.

(1) Op. cit. *Le opere di Giorgio Vasari.* Vol. IV, pag. 566, edizione Sansoni.

Battista, Lorenzo si è attenuto in parte al tipo di quello della cappella Pappagalli, ma ne ha dato una fiacca riproduzione; e qui si vede chiaramente come l'ossatura del corpo umano, quale si studiava nella bottega del Verrocchio, aveva perso per lui tutta la sua primaria importanza; se poi l'altro santo in piedi è insignificante, sono invece piene di mistica ispirazione le due sante inginocchiate.

***

In una sala del Liceo Forteguerri ho notato un grazioso quadretto, mi pare dipinto a tempera, che ha tutti i caratteri di un buon scolaro del Botticelli. Il felice stato di conservazione permette anche di goder bene la scena rappresentata, dove si vede la Madonna abbracciare con effusione materna il bambino Gesù, mentre S. Giuseppe se ne sta in disparte, meditabondo come nella scena della *Natività*. Un sentimento Botticelliano ha lo stesso paese in cui si distingue un pino e una roccia ed un libro aperto su di essa.

***

Anche la scuola fiamminga è rappresentata in Pistoia, ed infatti nell'Orfanotrofio Puccini si conserva ancora un trittico che, se non è opera di un Van der Goes e tanto meno di un Memling, come qualcuno ha creduto, rivela la maniera di un artista interessante ispirantesi all'arte dei due grandi maestri.

Nel pannello centrale è dipinta *la Madonna in trono che mostra un garofano rosso al bambino Gesù*, mentre questi sorridente si volge verso la madre e tiene come balocchi una casseruola ed un ramaiolo. Se queste figure appaiono un po' goffe nei movimenti e scorrette anche nel disegno, invece più proporzionati sono i due angioli musicanti ai lati del trono; altri due si vedono in alto recare la corona sulla testa della Vergine, mentre scende la colomba, emblema dello Spirito Santo. Il paesaggio su cui campeggia questa scena religiosa, è condotto con molta cura, e simpatico è anche il motivo scelto dall'artista con i monti azzurri che degradano all'orizzonte e il fiume che corre serpeggiante nel piano.

Negli sportelli laterali sono inginocchiati i due committenti seguiti dai figli come nel grandioso trittico del Van der Goes a Firenze. Espressivi sono i due santi in piedi, specialmente l'uomo barbuto; nella spada che impugna la donna, e nel gemmato e dorato diadema di lei, si gusta tutta la finitezza ed eleganza del-

l'orafo e del cesellatore, come pure nella ricca spalliera del trono della Madonna su cui s'ergono le statuette di due putti alati. Gli sportelli chiusi presentano nelle loro faccie la scena dell'*Annunziazione* eseguita a chiaroscuro. Le figure sono duramente segnate nei contorni, come nel drappeggiamento delle vesti, e sembrano indicare quasi una mano inferiore a chi ha dipinto i santi protettori ed i committenti, che sono certamente la parte più viva della composizione.

*
* *

Il Vasari scrisse che Ridolfo Ghirlandaio fece *una tavola che andò a Pistoia* senza indicare esattamente dove sia e che cosa rappresenti; ora in due chiese della città gli sono state attribuite due pitture: l'una in *S. Domenico,* rovinata dai restauri, rappresenta *i santi: Sebastiano, Girolamo ed un vescovo dei Gesuiti;* l'altra, in *S. Pietro: la Vergine in trono con i santi Sebastiano, Gregorio, Iacopo e Antonio;* in essa si ammirano la bella figura di S. Gregorio ed il torso ben modellato di S. Sebastiano; ma il colorito ha in gran parte sofferto e tende a staccarsi. Le cattive condizioni dunque del quadro ed i restauri fatti a Firenze nel 1863, per cura del Municipio e sotto la sorveglianza della Direzione delle Gallerie, così scrive il Tigri, non valsero a salvarlo dalla rovina del tempo, e a rispettare il suo valore artistico.

*
* *

Il Vasari stesso, dice il Tolomei, lavorò in Pistoia, e di lui questi ritiene le pitture laterali che ornano la Cattedra Vescovile nel Coro della Cattedrale; gli altri quadretti pure attribuiti al Vasari e che come questi due facevano parte del Ciborio, si trovano ancora in casa Tolomei.

Altri notevoli artisti toscani vediamo citati come autori di opere d'arte dal Tolomei e dal Tigri, ma tali loro attribuzioni non si possono accettare che con una certa diffidenza, perchè quasi mai appoggiate su basi storiche incrollabili e rinforzate da coscienziosi confronti stilistici.

Notizie interessanti sulle pitture di un fiorentino, Giuliano di Giovanni di Castellano da Montelupo detto il Sollazzino, scrive il Milanesi (1). Questo artista nato a Firenze verso il 1470, nel 1506 si stabiliva a Pistoia; ed associatosi col pittore Giovanni Battista di Stefano Volponi, dipingeva insieme a lui nel 1509 lo stendardo per la chiesa di *S. Giuseppe*, nel quale egli fece la Vergine dell'Umiltà, mentre Giovanni Battista Volponi eseguì la figura del santo titolare. Il Milanesi accenna anche agli altri suoi lavori eseguiti nel territorio pistoiese e senese.

Nella chiesa di *S. Pietro* noi troviamo la migliore pittura di un artista pistoiese: Gerino da Pistoia, su cui la Scuola Peruginesca ha esercitato una grande influenza; ed il Vasari infatti nella vita del Pinturicchio dirà di lui: *Fu similmente amico di Pinturicchio e lavorò assai cose con esso lui Gerino Pistolese, che fu tenuto diligente coloritore ed assai imitatore della maniera di Pietro Perugino, con il quale lavorò insin presso alla morte. Costui fece in Pistoia sua patria poche cose.* Ma di queste non dà alcuna notizia e così conclude: *Fu costui persona meschina nelle cose dell'arte; durava grandissima fatica nel lavorare, e penava tanto a condurre un'opera, che era uno stento.* Sebbene la tavola manchi di originalità e non sia un capolavoro come ha creduto il Rio, rispecchia buone qualità nel disegno e nel colorito. La Madonna è seduta in trono sotto ad un baldacchino con San Giorgio, S. Pietro, S. Paolo e S. Giov. Battista; il S. Giorgio è la figura condotta con maggior precisione, specialmente la corazza nella ricca ageminatura e lucentezza metallica. Il pittore scrisse il suo nome sulla base marmorea del trono: *Hoc opus fecit Gerinus pistoriensis MCCCCVIIII.*

Importanti notizie pubblica il Chiti (2) sulla tavola detta della Pergola, perchè si conservava nella cappella di S. Iacopo alla Pergola (presso Pistoia) fin dal 1899. Dalla casa della Sapienza passò

(1) Op. cit. *Le opere di Giorgio Vasari etc.*, Vol. I, nota I, edizione Sansoni. *Vita di Andrea Orcagna*, pag. 600.

(2) « Bullettino storico Pistoiese » 1902. — Alfredo Chiti. *Di tre pitture del palazzo comunale di Pistoia*, pag. 24-27.

in possesso del Municipio e la pittura fu allora collocata in una sala del Palazzo Comunale; la sua descrizione si trova *nell' Inventario dell' Opera della Sapienza. Cod. 424.* Archivio comunale di Pistoia, anno 1749.

La Madonna siede in trono col bambino Gesù, ai lati vi sono gli apostoli, S. Bartolomeo a sinistra, S. Iacopo a destra e vicino S. Giovanni recante una fascia con la scritta: *Ecce Agnus Dei.* Nel fondo è svolta in piccole dimensioni e con buon effetto prospettico la scena del giudizio di Salomone. Mentre il Venturi ha creduto vedervi traccie della maniera del Sodoma ed altri riminiscenze della scuola ferrarese, il Chiti con più ragione vi trova lo stile tedesco, piuttosto che il toscano.

Il documento in data 17 maggio 1523, copiato dallo scrittore, stabilisce chiaramente che un artista pistoiese Bernardino di M.° Antonio Detti nato nel 1498 (1) ha eseguito la pittura da un modello che era nelle mani del provveditore e che il Chiti suppone di un maestro tedesco. *Il Camarl.° con l'ordine del Proveditore die et paghi a Bernardino di M.° Antonio Detti dipintore, fiorini sei lar. con obligatione che lui facia et dipinga una tavola per lo altare allo oratorio dello Spedale della Pergola con buoni colori et arbitrio di buon maestro et secondo el modello per tale effecto ordinato, et quale è nelle mani del proveditore.* L'artista prometteva di finire la tavola per il 31 dicembre: *di buoni colori e ad arbitrio di buono huomo et buon maestro de l'arte de la pictura et secondo l'ordine di certo modello di pictura di carte ha nelle mani el provveditore.*

L'esame del quadro corredato da queste notizie d'archivio fa diventare certezza la supposizione del Chiti. Anche il modo di dipingere, l'impasto dei colori a olio che per mezzo di vernici sembrano smaltati, la ricchezza dei particolari sia nei ricami del manto di S. Bartolomeo come nei giocattoli e garofani sparsi sul terreno e la splendida mano di S. Iacopo dove si vedono distintamente le vene, suggerirebbero la tecnica di un artista d'oltralpe con cui il Detti si fosse del tutto immedesimato. La stessa composizione serrata nei personaggi, quasi che essi di necessità dovessero occupare tutti gli spazî vuoti, non è propria di un pittore toscano, che anche nel XVI secolo sentiva il bisogno di far liberamente circolare l'aria nelle scene religiose da lui ideate.

Al medesimo pittore è stata attribuita una tavola con *S. Andrea in Croce* nella chiesa omonima, che avrebbe eseguita ne

---

(1) Franchi, *Priorista,* vol. VIII, pag. 172.

1531 insieme a Gio. Battista di Piero di Stefano, ed un' altra con la *Madonna in trono e quattro santi* tra cui S. Bartolomeo e S. Giovanni nella chiesa della *SS. Annunziata* che il Tigri dice dipinta nel 1535 (1) ma che il Chiti ritiene posteriore di due anni (2).

***

Un'artista pistoiese è pure Bernardino d'Antonio del Signoraccio, le cui pitture come dice il Milanesi (3), ricordano un poco la maniera del Ghirlandaio e di Gerino.

Una sua tavola d'altare firmata ma senza data, si trova in una sala del Palazzo Comunale e proviene dalla chiesa soppressa di *S. Lorenzo*; vi è rappresentata: *La Madonna in trono con i Santi Lorenzo, Chiara, Antonio da Padova ed un vescovo.* In uno scannetto a tre piedi sta scritto: B(E)RNARDINU(S) ANT (ONII) PISTORIEN (SIS) PINSIT. Tanto questa composizione meschina nella forma e nel colorito e vuota nel significato, come la tavola del *S. Rocco* su una delle pareti del Coro di S. *Giovanni Fuorcivitas* su cui è scritto: B(ER)NARDINO VECHI° 1532. P(RE)TE G(I)ULIANO DANTINORO FECIT FIERI; dimostrano quanto siano inferiori alle pitture eseguite dal figlio Fra Paolino.

Il Milanesi in quella miniera di ricerche d'archivio che sono appunto: *I nuovi documenti per la Storia dell'Arte Toscana*, a pag. 145, ne trascrisse uno sulla *Fondazione in Pistoia della capitudine dell'Arte de' Pittori* (Archivio *di Stato* di Firenze — Sezione dell'Archivio notarile) in data 29 di gennaio 1488 in cui fra i pittori nominati vi è appunto Bernardino d'Antonio detto del Signoraccio.

Di un'altra sua tavola destinata allo Spedale di S. Antonio e Prospero, abbiamo notizia nella allogazione tratta dai Rogiti di Ser Piero del Terchio che il Milanesi riporta (4). La pittura doveva rappresentare *ficuram Virginis Marie cum filio in collo et a latere dextro ipsius tabule ficuras Jacobi et S. Antonii et a latere sinistro ficuram Sancti Philippi et Prosperi, ornatas auro coloribus et cum tappedo ad pedes et aliis ficuris et illius qualitatis* ecc. Il prezzo convenuto era di *florenor: viginti sex auri in auro.*

---

(1) TIGRI, op. cit., pag. 30 e pag. 33.

(2) « Bullettino storico Pistoiese », 1902. Op. cit.

(3) Op. cit. *Le opere di Giorgio Vasari etc.* vol. IV (pag. 200) Firenze, 1880.

(4) *Nuovi documenti per la Storia dall'Arte Toscana etc.* pag. 168-169. Firenze. G. Dotti 1901.

In un *Libro di varie memorie del convento dei P. P. di S. Francesco* (Pistoia) n.° 9 lettera: E Filza n.° 4. cc. 68 (*Archivio di Stato* Firenze), ho trovato una allogazione a Bernardino di Antonio per in dipingere, mettere a oro e ornare la tavola dell'altare maggiore, intestata all'anno 1521. Spigolerò dal documento scritto poco chiaramente i brani più interessanti, in essò però si descrive più che altro la decorazione della cornice: *locaverunt magistro Bernardino olim Antonii ser Antonii de Pistorio pictori* ecc. *ad pingendum et de aurandum fornimentum tabula altaris majoris etc.* e si parla del tabernacolo del corpus domini *tutto messo a oro salvo che epiani siano messi di azurro fino, tutto il cornicione messo doro il fregio di azurro fino cō' fogliami invero lectere doro, larchitrave tutto doro, i capitelli delle colone tutti doro, e piani delle colōne dazurro fino cō' fogliami doro, le cornicette che sono i(n)ecanti delle colōne d'oro, le base di decte colōne tutte doro, e dadonj infino insino in terra che sono sotto le colōne habbino aessere auso di pietre machiate cōle cornice toche* (?) *doro come dicto m° bernardino giudicherà esser bene, et dicto lauoro promette dare finito in tutto* p. *tutto di XX di Luglio* pp. *fut(uro) et quando il tabernaculo nō(n) potesse essere fornito adecto tempo sia tenuto darlo al tutto p. tutto septembre pp. fut.* Et *questo fa dcō* (dicto) *m.° Bernardino p.* (chè) *dicti locatori dare et pagare promettono p. tucto quello che lui potesse domā(n)dare p oro azurro colori et ogni sua faticha in tutto duchati trenta doro in oro* ecc.

Da questa aurea mediocritas emerge con tendenze più artistiche fra Paolino, che fu scolaro di fra Bartolomeo, e nacque a Pistoia nel 1490; entrambi lavorarono per la chiesa di *S. Domenico*, ma dell'opera del maestro non restano che le notizie d'archivio pubblicate dal p. Vincenzo Marchese (1) e dal Milanesi (2). Il primo scrittore (3) ha dedicato molte pagine alle pitture di fra Paolino e vi ha aggiunto un interessante corredo di documenti. Il quadro più pregevole di lui, si conserva nella chiesa di *S. Paolo;* qui egli cerca invano di sottrarsi dall'assorbente influsso del mae-

(1) *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani* del p. Vincenzo Marchese (vol. II. pag. 611). Bologna, presso Gaetano Romagnoli, 1879.

(2) *Le opere di Giorgio Vasari etc.* (vol. IV, pagine 210-211). Firenze, Sansoni, 1880.

(3) Op. cit. (pag. 244-268). *Documenti* (pag. 613-614-615-616-617).

stro, ma sa svelare nondimeno una certa personalità nel colorito succoso e caldo nei toni, nel modo di piegare le vesti; nella *Madonna seduta in trono circondata da santi* la simmetria di alcuni movimenti turba l'armonia della composizione, l'angiolo musicante ricorda quello dipinto da fra Bartolomeo in una tavola d'altare del *Duomo* di Lucca. Sui gradini del trono vi è l'iscrizione: OPUS F. PAULI DE PIST. OR. PRAE MDXXVIII.

Egli si mostra più servile imitatore nelle pitture della chiesa di *S. Domenico*, specialmente nella *Adorazione dei re Magi* (1526); dove si ammira il grazioso profilo della Madonna; ma la composizione si può male giudicare sia per le pessime condizioni in cui si trova, sia per la scarsa luce e gli arredamenti d'altare che coprono le figure sul davanti. Anche le tavole con *la Madonna e Gesù bambino* e con *lo Sposalizio di S. Caterina* sono state tenute con poca cura e la *Crocifissione* poi è inferiore per l'esecuzione e quindi meno interessante. Dal Tolomei e dal Tigri sono attribuite pure a fra Paolino *la Vergine in trono* nella chiesa di *S. Giovanni Battista* con la figura di S. Antonio, aggiunta dal prete Luca Querci, *la Madonna cól figlio, S. Caterina, S. Girolamo, S. Sebastiano e S. Maria Maddalena* nella chiesa di *S. Maria delle Grazie*, e finalmente una tavola con *la Vergine sotto ad un baldacchino sorretto da angioli e circondata dai santi: Iacopo, Zeno, Eulalia e Agata* in una stanza del Palazzo Comunale, tutte fredde e scadenti composizioni della sua ultima maniera.

Con un fugace accenno al lavoro di un mediocrissimo pittore pistoiese Giovanni Battista Volponi, si potrà concludere, osservando come in Pistoia nel XVI secolo mancasse assolutamente una scuola pittorica locale con caratteri proprî ben distinti. Ormai ogni originalità era spenta e si seguiva senza spirito nè forma le orme dei migliori artisti. Basta dare un'occhiata alla sua scena del *Presepe*, ora in una sala del Palazzo Comunale, per capire quanto questo artista abbia falsato la maniera Peruginesca!

Giunto a questo periodo di stanca e sterile operosità pittorica, non credo opportuno di inoltrarmi nella piena epoca barocca che qui più che altrove, lasciò i segni della sua decadenza completa; mi basta solo citare l'opera che rappresenta meglio questo pe-

riodo: *il San Carlo Borromeo, circondato dalla famiglia Rospigliosi* nella crociera destra della chiesa di *S. Domenico,* dipinto da Iacopo Chimenti da Empoli (1554-1640).

La caduta della manna, attribuita al Cigoli, pittura che si trova nella chiesa del *Carmine* ed i lavori eseguiti in Duomo dai suoi scolari Domenico Cresti detto il Passignano e Gregorio Pagani, sono gli ultimi bagliori di un tramonto definitivo, insieme a tutta quella faraggine di tele seicentesche che rivestono sfacciatamente gli altari di quasi tutte le chiese.

I molti pellegrinaggi intrapresi a Pistoia, per conoscere tutto ciò che costituisce lo scheletro e l'anima della sua vita artistica dall'epoca romanica alla barocca, mi hanno mostrato ancora una volta la difficoltà di vagliare, per uno scopo sintetico, un materiale così ampio e vario, eppure così concatenato alla evoluzione storica; e quindi se sono incorso in qualche lacuna, domando venia al lettore, sperando di rimediarvi con ulteriori ricerche più specializzate. Ho creduto opportuno di dare una certa importanza alla Bibliografia, cercando, possibilmente, di far conoscere quanto fin qui era stato pubblicato sull'Arte della città. Il pesare i diversi pareri, per scegliere il buono e scartare il cattivo, può sempre facilitare il compito dello studioso e presentargli anche le chiavi di alcune quistioni insolute, su cui può allora convergere tutta la sua personale operosità. E nel concludere, sento pure il bisogno di accennare al valore capitale che acquistano nelle piccole città, più o meno collegate ai grandi centri di cultura, le pubblicazioni di un Bullettino esclusivamente dedicato alla storia locale. Quello che da pochi anni esce in Pistoia è una miniera di notizie documentate, a cui concorre una pleiade di scrittori, degni del massimo encomio. Così per opera loro, tutto il passato sepolto negli Archivî, ritorna alla sua antica vita, rinnovellata e rinvigorita dalla moderna critica; l'opera d'arte stacca allora con cristallina chiarezza nell'ambiente da cui ha avuto origine e diventa anch'essa un coefficente del movimento sociale e politico verso un più perfetto ideale.

APPENDICE

I.

Il Venturi nel suo recente volume sull'arte romanica (1), atteso con vivo desiderio da tutti gli studiosi, si ferma a considerare alcune sculture pistoiesi, che rappresentano quel periodo storico così primitivo eppure tanto interessante dal lato iconografico e stilistico. La scena dell'*Annunziazione* rappresentata nel primo compartimento della porta della Cattedrale di Benevento, presenta somiglianze iconografiche non solo con la medesima storia nel pulpito della chiesa di *S. Bartolomeo in Pantano*, ma con le altre che si trovano in un affresco della chiesa di *Sant'Urbano alla Caffarella* a Roma, nelle sculture del Battistero *di San Giovanni in Fonte* ed all'esterno della chiesa di *S. Michele* a Verona, come nel pulpito di Barga (2).

Bene ha dimostrato il Venturi l'impossibilità che il pulpito della Cattedrale di Cagliari sia stato eseguito dallo stesso scultore dell'arca di S. Domenico a Bologna e del pergamo della chiesa di *S. Giovanni Fuorcivitas a Pistoia*, giacchè in esso vi è più stretta relazione colla maniera di Gruamonte ed Adeodato e con alcuni frammenti di scultura conservati nel Camposanto pisano (3). Se l'autore del pulpito nella chiesa di *S. Bartolomeo in Pantano*, a parer mio, differisce per la tecnica da quello di Cagliari, gli si avvicina, scrive giustamente il Venturi, per l'identica interpretazione della *Natività* nei due momenti, quando il neonato è lavato delle ostetriche e quando riposa nella greppia, riscaldato dal bue e dall'asino (4).

---

(1) A. Venturi. *Storia dell'Arte Italiana.* III. Vol. — *L'arte romanica.* Milano. Ulrico Hoepli 1904.

(2) Op. cit. pag. 688.

(3) id. 920 a 933.

(4) id. pag. 936.

Ripigliando in esame i due pulpiti nella chiesa di *S. Giovanni Fuorcivitas* e nel Duomo di Cagliari, lo scrittore ne determina meglio le opposte tendenze artistiche: giacchè mentre il primo lavoro si collega direttamente alla tradizione classica di Nicola Pisano, il secondo segue la romanica personificata in Pistoia da Gruamonte ed Adeodato; anche il concetto iconografico separa nettamente i due artisti, poichè, mentre fra Guglielmo si attiene alle scene di Nicola e dei suoi seguaci, preferendo quelle della morte, della resurrezione e della gloria come negli *Exultet* e nei candelabri per il cero pasquale presso i solenni amboni dell'Italia meridionale — e qui riporto quasi testualmente le parole del critico — lo scultore del pulpito di Cagliari invece come in altri della Toscana, si attiene al racconto ordinato, cronologico della vita di Cristo (1).

Il Venturi basandosi su quanto aveva precedentemente asserito il Brunelli (2) nota l'analogia che corre tra l'*Annunziazione* rappresentata nel pulpito di Cagliari ed in uno dei capitelli della chiesa di *S. Andrea*, dove la Vergine è ugualmente assistita da S. Giuseppe (3).

Studiando le particolarità tecniche della statua di S. Michele nella chiesa di *S. Michele in Groppoli*, dice giustamente che la strana forma della lancia impugnata dall'arcangelo sembra piuttosto quella di un bastone viatorio o un randello (4). Lo scrittore non crede che Rodolfino sia l'autore dell'architrave di *S. Bartolomeo in Pantano*, come qualcuno ha creduto, giacchè egli non fu mai scultore (5) e figura piuttosto quale *operaio* o intraprenditore di lavori per la chiesa: quest'ultimo parere lo ammetto come ipotesi e non posso affermarlo in modo assoluto, mancando i necessari documenti in proposito. È certo però che se il lavoro risente un pò della maniera di Gruamonte, in molti caratteri se ne allontana sensibilmente, denotando a parer mio un'altra e distinta personalità artistica per ora anonima.

Una certa attinenza trova il Venturi tra le figure scolpite sull'architrave della chiesa di *San Pietro Maggiore* a Pistoia, quelle di un archivolto nella *Pieve di Santa Maria* ad Arezzo e le altre di Guido da Como (6); ma il primo artista anonimo si

---

(1) id. pag. 938.
(2) Articolo cit. a pag. 38 — nota 3.
(3) Op. cit. pag. 940, 943.
(4) id. pag. 944.
(5) id. pag. 944.
(6) id. pag. 970.

mostra superiore, specialmente allo scultore di Arezzo tanto più schematico nei suoi panneggiamenti. A Guido da Como, oltre il pulpito della Chiesa di *S. Bartolomeo in Pantano*, attribuisce un architrave (1248) con Cristo tra i Santi Pietro e Paolo nella chiesa di *San Pietro Somaldi* a Lucca (1), ed il fonte del Battistero di Pisa (1246) (2). È indubitato però che le formelle di esso e specialmente una figurata a pagina 929, sono molto simili per la decorazione del rosone contornato da teste umane e leonine a quelle della Sala Capitolare nella chiesa di *S. Francesco* e del Presbiterio nella chiesa di *S. Andrea* a Pistoia. Il Venturi poi esaminando accuratamente le sculture che ornano la facciata della chiesa di *S. Martino* a Lucca, contrariamente a quanto aveva affermato lo Schmarsow, si avvicina al parere del Kraus, e distingue nettamente l'opera di Guidetto da Como, dall'altra di Guido da Como (Bigarelli); ed ormai mi pare egli dica l' ultima e persuasiva parola sulla questione (3). Dalle notizie date e dai commenti espressi dall' illustre scrittore si deduce l' importanza che acquista sempre più l'arte romanica che inizia e prepara nel suo sviluppo embrionale lo sviluppo completo dell' arte italiana del Rinascimento.

II.

Il Melani in un articolo dedicato alle sculture e decorazioni delle porte bronzee e lignee in Italia (4), ricco di molte belle incisioni, rileva l' importanza ornamentale dell' imposta del Battistero pistoiese, eseguita, com'egli dice, dal pesciatino Pier Francesco di Ventura; questi accettò l' incarico del lavoro il 29 Novembre 1522 e lo finì dopo sette mesi. Secondo lo scrittore tutte le formelle crociformi dovevano essere intagliate come le due centrali, egli nota poi giustamente, che il motivo dei chiodi frazionati, si ritrova in alcune porte sotto le loggie degli Uffizi a Firenze ed in altre dell'Università dei Linaioli, diventando così una caratteristica del XVI secolo.

---

(1) id. pag. 970.
(2) id. pag. 984.
(3) id. pag. 972-982.
(4) *Imposte artistiche d'Italia* « Emporium » Nov. 1903, pag. 380-381.

III.

Il fondatore della chiesa di *S. Bartolomeo in Pantano*, Gaidoaldo medico del re longobardo Desiderio, e non Guidoaldo come scrisse il Tigri (1), è nominato in data 5 Febbraio 767 nel tomo 18. « Spogli delle cartapecore della soppressa Badia di S. Bartolomeo di Pistoia ». (Rocchettini). — Archivio diplomatico. — Archivio di Stato in Firenze. — Il documento fu redatto l'anno X del regno del re Desiderio e l'anno VIII del re Adelchisi.

IV.

Nel Tomo 18 « Spoglio delle cartapecore della soppressa Badia di S. Bartolomeo di Pistoia (Rocchettini) » — Archivio Diplomatico — Archivio di Stato in Firenze — trovo più volte nominato (anni 1234, 1245, 1249, 1257, 1259, 1271), un maestro *Torrisiano*, investito della carica di operaio il 16 Novembre 1233 da Benedetto abate del monastero di *S. Bartolomeo* col consenso dei suoi monaci; la quale carica gli dava facoltà di rappresentare il monastero negli affari. La corrispondenza delle date fa supporre che egli sia il medesimo *Turrisianus* ricordato nella iscrizione del pulpito della chiesa di *S. Bartolomeo in Pantano;* e questo parmi dia fine ad una discussione sollevata dal Ciampi e dallo Schmarsow (v: pag. 36 del mio libro) escludendo che egli sia uno scultore, un poeta o un epigrafista e determinando la sua posizione quale sopraintendente dei lavori.

V.

Traggo pure dal Tomo 18 « Spogli delle cartapecore della soppressa Badia di S. Bartolomeo di Pistoia » — Archivio diplomatico — Archivio di Stato in Firenze — la notizia di una donazione fatta dal supposto fondatore della chiesa di *S. Pietro* in favore della chiesa e monastero dei *S. S. Pietro e Paolo* cioè da Ratperto di Guilichisio, l'8 Settembre 748 (2). La carta

(1) Op. cit. pag. 33.

(2) Anche la notizia relativa a Dardano custode della chiesa di *S. Pietro*, di cui parlo a pag. 5 è tolta dallo stesso tomo 18 ed ha la data 16 Dicembre 804.

è una copia del secolo XII fatta da Gualberto, notaio e giudice del sacro palazzo. Ratperto dona metà del suo denaro con tutte le masserizie mobili ed immobili con condizione, e qui riporto il sunto dell'atto, che se *Astruelda sua figlia, già oblata in detto monastero, Nuntia sua madre e Ratperta sua sorella avessero voluto servire in detto Monastero e Spedale, ricevendo i poveri e governandoli settimanalmente assieme con Domenico abbate e rettore pregando ancora per l'anima sua, allora dette donne amministrassero e usufruttuassero detti beni insieme con detto abbate Domenico loro vita naturale durante, in caso diverso detti beni dovessero ereditarsi liberamente dallo Spedale predetto e morendo senza figli anco l'altra metà dei beni vuole che vada come sopra allo Spedale o debba il rettore o abbate liberare i servi e le schiave che fossero venute sotto la di lui potestà a forma delle legge del re Luitprando, e vuole che detto monastero non sia sottoposto a veruna Chiesa matrice.* (segue la lista dei testimoni).

VI.

Un'altra spiccata derivazione della scuola verrocchiesca si ha nel monumento sepolcrale del conte Gian Francesco Oliva, nella cappella Oliva a Montefiorentino in cui i genietti alati che sostengono la cartella e specialmente quello di destra sono una esatta riproduzione di quelli del monumento Forteguerri a Pistoia; anche la forma della cartella è identica. Il bel lavoro è attribuito a Francesco di Simone fiorentino, già noto per la tomba di Alessandro Tartagni nella chiesa di *S. Domenico* a Bologna (1).

VII.

A pagina 25 fidandomi di quanto aveva scritto il Milanesi (2) scrissi che il Cavalcaselle aveva attribuito ad un certo maestro Roberto l'architrave di *S. Bartolomeo in Pantano;* ora sfogliando il primo volume della sua « Storia della Pittura in Italia » trovo che egli, come il suo collaboratore Crowe ritengono i bassorilievi

---

(1) ONOFRIO FATTORI. *Ancora della Cappella Oliva di Montefiorentino* « Rassegna d'Arte » Gennaio 1902. pag. 6-7-8.

(2) *Le Opere di Giorgio Vasari* ecc. Vol. I. (Commentario alla vita di Nicola e Giovanni Pisano) pag. 325. Firenze. Sansoni 1878.

in questione opera di un artista anonimo, contemporaneo a Gruamonte (1), mentre considerano maestro Roberto l'autore delle sculture del fonte battesimale di *S. Frediano* a Lucca (2).

VIII.

Nella Storia pistoiese due delle figure più notevoli e degne di studio sono certamente messer Cino da Pistoia ed il cardinale Niccolò Forteguerri, quindi è bene non dimenticare tutte le ricerche che servono a meglio lumeggiarle nel loro tempo; perciò ai lavori già citati, aggiungerò altri due ricchi di preziose notizie l'uno scritto da Mario Sterzi (3), l'altro da Guido Zaccagnini (4).

IX.

Un'altra prova dell'antichità della chiesa di *S. Iacopo del Castellare* o in *Castellare* (v. pag. 133 del mio libro) si ha in un documento relativo ad un affitto di terreno colla data 9 Febbraio 1253. L'atto è fatto in Pistoia nella porta di S. Andrea nella casa della Chiesa di *S. Iacopo del Castellare* e rogato da Iacopo di Averardo notaio. (V. Tomo 18. « Spoglio delle cartapecore della soppressa Badia di S. Bartolomeo di Pistoia » — Archivio Diplomatico — Archivio di Stato in Firenze).

X.

Il primo documento colla data 29 Aprile 857, anno VIII dell'impero di Lodovico nel Tomo 43. « Spoglio delle cartapecore spettanti al Capitolo della Cattedrale di Pistoia » — Archivio Diplomatico — Archivio di Stato in Firenze — prova come la chiesa avesse già la sua massima importanza, e che quindi la sua fondazione debba riportarsi ad un epoca molto anteriore, come scrissi a pagina 11.

---

(1) Op. cit. Firenze. Le Monnier 1886, pag. 179.

(2) id. pag. 180.

(3) Sulla dimora di messer Cino a Perugia. « Bullettino storico pistoiese » 1902. pag. 61-66.

(4) Il cardinale di Teano nelle Marche secondo i biografi di Federico d'Urbino. « Bullettino storico pistoiese » 1902. pag. 49-60.

XI.

Rileggendo quel libro del Morelli dedicato a tre importanti gallerie estere (1), vero monumento di critica limpida e positiva, trovo che egli, non solo ascrisse per il primo a Lorenzo di Credi il disegno di donna a punta d'argento esistente nella galleria di Dresda, escludendo in esso il magico tocco di Leonardo; ma espresse anche la probabilità che quel disegno fosse uno studio per la tavola della Cappella Pappagalli nel Duomo di Pistoia da lui ritenuta opera giovanile di Lorenzo di Credi. A proposito anzi di quest'ultimo lavoro, io non trovo qui traccia alcuna dell'opinione attribuita dal Fabriczy al Morelli (v. pag. 156 del mio libro) che vi si scorga la mano del Verrocchio.

XII.

Nell'imponente studio analitico del Berenson sui disegni dei pittori fiorentini, condotto con tanta originalità di ricerca, leggo alcune importanti osservazioni relative ad opere d'arte esistenti in Pistoia (2). Egli ammette che il Lotti (Lorenzetto) abbia scolpito il cherubino sotto ai piedi del Salvatore nel monumento Forteguerri servendosi dei modelli originali, e che abbia finito la testa della Fede. Ritiene poi che il Verrocchio fosse solo soprintendente ai lavori, non sembrandogli suoi nè il progetto in terra cotta del Museo di South Kensington nè il disegno del Museo Britannico (ricordati a pag. 62, 65 del mio libro). Anzi, ritenendo la scultura di Londra opera di Lorenzo di Credi, egli viene alla conclusione che da quest'ultimo sia stato principalmente eseguito il monumento Forteguerri. Nel confronto poi tra il progetto in terra cotta e il disegno sopra menzionati, trova tra essi una relazione stilistica e dice inoltre che il primo lavoro è posteriore al secondo, noterò infine — senza entrare qui in discussione — che, secondo il Berenson, la mano del Verrocchio, poco visibile

---

(1) Giovanni Morelli (Ivan Lermolieff) *Le opere dei Maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino.* Saggio critico, pag. 213, 214 Nota (1) Bologna, Nicola Zanichelli, 1886.

(2) Bernhard Berenson. *The drawings of the florentine painters classified, criticised and studied as documents in the history and appreciation of Tuscan Art with a copious Catalogue raisonné.* Vol. I, pag. 43 a 45, 144. London. Iohn Murray. MCMIII.

nel monumento Forteguerri, si scorge invece nella tavola della cappella Pappagalli nel Duomo. Un disegno della collezione His de la Salle al Louvre attribuito a Lorenzo di Credi, è a suo avviso lo studio per il S. Giovanni Battista di quella tavola, probabilmente eseguito nel 1478 mentre la figura del quadro non fu finita che dopo il 1485. Egli suppone che il disegno sia stato sottoposto al Verrocchio il quale probabilmente vi fece qualche modificazione; soggiunge che il Battista è assai superiore non solo a quel disegno e al resto della pittura ma a qualunque altro dipinto conosciuto ascritto al Credi; e conclude che il Verrocchio stesso abbia in gran parte lavorato a questa figura.

Il Berenson esamina inoltre alcuni disegni di fra Paolino alla galleria degli Uffizi, tra cui uno studio per l'Adorazione dei Magi in San Domenico (v. pag. 164 del mio libro) che loda per il suo straordinario effetto pittorico.

XIII.

Agli studi su Vanni Fucci da me citati a pag. 100, debbo aggiungere quello pubblicato dal Prof. Alessandro Chiappelli nella « Cultura » (marzo 1892) col titolo: *Dante e Vanni Fucci*. E così pure debbo dire che lo stesso Chiappelli fondò la sua opinione (da me citata a pag. 105) sul lavoro di Brunelleschi, innanzi tutto sull'anonimo biografo contemporaneo di lui.

ERRATA-CORRIGE

Pag.			Errata		Corrige
Pag. 3	riga	20	Tomo 28	leggasi	Tomo 18
» 28	nota	(1)	Geschicte	»	Geschichte
» 37	riga	12	Begarelli	»	Bigarelli
» 42	»	20	ἀνάστασις	»	κατάβασις
» 46	»	15	Joannes	»	Johannes
» 53	»	13	a Trevigi	aggiungasi	1321 a Napoli
» 54	nota	(3)	XI secolo	leggasi	XV secolo
» »	»		raccolte e annotate	»	raccolti e annotati
» 59	riga	7	cassettoni	»	a cassettoni
» »	nota	(1)	forteguerrana	»	forteguerriana
» »	»		Bollettino Storico Pistoiese 1890	»	Bollettino Storico Pistoiese 1900
» »	»		Cosimo de' Medici	»	Giovanni di Cosimo de' Medici
» 65	riga	7	predeligeva	»	prediligeva
» 75	»	17	Grandone	»	Grandonio
» 76	nota	(4)	Geschiete	»	Geschichte
» 77	riga	7-8	Marciano Cappella	»	Marciano Capella
» »	»	8	Philogiae	»	Philologiae
» 78	»	7	la sua costruzione	»	la costruzione di questa
» 107	»	19	romana in marmo	»	etrusca in alabastro di Volterra
» 115	»	14	Battista di Gerino	»	Battista di Antonio di Gerino
» 131	»	20	Bartolomeo Cristiani	»	Giovànni di Bartolomeo Cristiani
» 132	nota	(1)	Italienishe	»	Italienische
» 139	riga	12	Viti	»	Vite
» 152	»	33	Gievanni	»	Giovanni